



**PAULO TIAGO
MARTINS PINTO**

**INDIVÍDUO, BAIRRO, FAMÍLIA – uma reflexão sobre
a comunidade do Bairro da Quinta Grande, Lisboa**



**PAULO TIAGO
MARTINS PINTO**

**INDIVÍDUO, BAIRRO, FAMÍLIA - uma reflexão sobre a
comunidade do Bairro da Quinta Grande, Lisboa**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Paulo Bernardino Bastos, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Aos que procuram e não desistem.

o júri

presidente

Professora Doutora Graça Maria Alves dos Santos Magalhães
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

arguente

Professor Doutor António Manuel Dias Costa Valente.
professor auxiliar convidado da Universidade de Aveiro

orientador

Professor Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Aos meus pais, às minhas irmãs, ao Vilnei pelos conselhos e sugestões, ao Ribas pela literatura, ao Calado pela compreensão, ao Barbosa pela ponte, à Fernandes pela ajuda, à Ferreira pelo apoio, a toda a comunidade da Quinta Grande pelo carinho, aos jovens do bairro, ao Programa Escolhas, à Raízes, à indústria farmacêutica por ter inventado o Valdispert (sem ele tinha dado em doido...) e a todos que de uma forma ou de outra contribuíram para a realização desta dissertação e projetos. Por fim, agradeço a todos os meus colegas de curso, professores e ao meu orientador Prof. Doutor Paulo Bernardino Bastos. Sem estes, esta “viagem” não tinha sido a mesma.

palavras-chave

Quinta Grande, bairro social, arte, comunidade, indivíduo, família.

resumo

O objetivo desta dissertação projetual é relacionar a construção do indivíduo contemporâneo, com a sua vivência em comunidade, e através da prática artística registar esse processo reflexivo. Através da análise de alguns artistas, que trabalham a questão da vivência conjunta, tento esclarecer e evidenciar a ligação que a arte tem na intervenção comunitária.

Em três projetos desenvolvidos com os jovens de um bairro social de Lisboa, pretendo que estes reflitam sobre o espaço que ocupam diariamente e qual o papel que este tem no seu desenvolvimento como membros ativos da sociedade.

Conceitos como a autoria partilhada, a intervenção comunitária, a arte e a sociedade e a arte como meio de registo etnográfico, são algumas das temáticas que serão abordados ao longo deste trabalho de investigação.

keywords

Quinta Grande, inner city neighbourhoods, art, community, individual, family.

abstract

The purpose of this thesis is to relate the construction of the contemporary individual, with its experience in the community, and through artistic practice register this reflective process. Through the analysis of some artists, who work the issue of “living-together”, I try to clarify and highlight the link that art has in community intervention.

Through three projects developed with young people from an inner city neighbourhood of Lisbon, I intend these youngsters to think about the space they occupy on a daily basis and what role this has on their development as active members of society.

Concepts such as authorship, community intervention, art and society and art as an ethnographic tool of record, are some of the thematics that will addressed throughout this research.

Índice

INTRODUÇÃO	1
I. Capítulo: REFLEXÃO	9
1.1. A comunidade como base	10
1.2. A prática conjunta	13
1.3. Influências	16
1.3.1 Enrique Marty	17
1.3.2 Maria Lusitano	22
II. Capítulo: CONSTRUÇÃO	25
2.1. O difícil que é definir arte	26
2.2. O lugar da arte	30
2.3. Intervindo na comunidade	36
III. Capítulo: INTERVENÇÃO	44
3.1. BQG	45
3.2. SAGRADA FAMÍLIA	51
3.3. ARQUIVO	60
CONCLUSÃO (terminus)	65
Anexos	67
Anexo 1 – esboço instalação “Indivíduo, Bairro, Família”	67
Anexo 2 – material sobre o projeto “Viagem de Volta”	68
Anexo 3 – material sobre o projeto “Plano Invisível”	69
Anexo 4 – material sobre o projeto “Prossigo”	71
Referências	73
Bibliografia	73
Webgrafia	75
Videografia	76
Índice de Figuras	77
Índice de Fotogramas	79

INTRODUÇÃO

“Eu não tenho uma cidade ideal. A minha cidade ideal é uma cidade de cidades, uma colagem de lugares.”¹

Como estudante na área das artes visuais e plásticas, considero que sempre procurei perceber até que ponto a prática artística estaria relacionada com o meu desenvolvimento pessoal e profissional.

Desde a minha infância até me considerar adulto, discernei a vontade de querer perceber como “tudo” funciona, quase de forma dissecante e obsessiva, e ao mesmo tempo desenvolvi uma consciência social, também ela relacionada com a necessidade em compreender o comportamento humano e a sua multiplicidade de questões, principalmente no que diz respeito à vivência em comunidade.

Tal curiosidade levou-me a experiências de carácter pessoal, que moldaram e continuam a moldar a minha personalidade. Porque acredito que o passo seguinte do meu percurso como indivíduo, é formado através de todos os passos anteriores, de forma propositada ou até mesmo despropositada agarrei no fim de 2012 uma oportunidade de emprego que fez com que explorasse a questão da entrega para com o outro.

Refiro-me ao *Projeto Claquete E5G*², um projeto de intervenção social, tendo este como ideia central a criação de uma produtora juvenil de conteúdos audiovisuais que visa desenvolver em conjunto com crianças e jovens, produtos audiovisuais e multimédia como ferramenta pedagógica no âmbito da intervenção social pela educação artística, promovendo assim a inclusão escolar, a empregabilidade e a capacitação de competências pessoais e profissionais dos jovens.

Aqui, diariamente desenvolvo atividades com indivíduos provenientes de contextos sociais e economicamente fragilizados, onde o foco da intervenção é na ocupação e dinamização de atividades para um público entre os 10 e os 23 anos de idade, alargando-se por extensão às suas famílias e restante comunidade.

Apostamos na valorização destes como membros ativos de uma comunidade, explorando o sentido de pertença para com o espaço físico que os envolve, seja este a casa em que residem, o bairro ou a sociedade da qual fazem parte.

1 (Gouveia et al., 2010)

2 Mais informações em: www.claquettee5g.pt

Os quase três anos de trabalho com estes jovens, além de me mostrarem uma realidade para lá da que conhecia, fizeram com que levantasse algumas questões relacionadas com o resultado e processo do trabalho que tenho vindo a desenvolver em parceria com estes.

Nem todos os trabalhos produzidos são de âmbito artístico, no entanto os que não o são funcionam como ferramenta para praticar e desenvolver competências como: a dicção, o domínio escrito da língua portuguesa, o cálculo mental, entre outros aspetos que a coordenação do projeto considera importante desenvolver, e que lhes são úteis a nível académico e profissional.

Delimitando a análise, apenas aos trabalhos de âmbito artístico, será possível considerar arte, o que jovens adolescentes sem formação artística produzem? E se sim, será que existe pretensão destes em fazer arte? A resposta para estas questões poderia ser fundamentada por considerarmos que a criação, seja ela artística ou não, é algo que nos é inato mas que no entanto através de todas as condicionantes sociais, temos tendência a descurar e a subdesenvolver essa capacidade.

Efectivamente, na Antiguidade, o homem não aparece como criador (...). Foi necessário esperar longos anos para Darwin nos dar a concepção de evolução, que implica que nada é definitivo, antes evolutivo, tentando cada vez mais a perfeição. A aptidão inventiva, fruto da imaginação criadora, é geralmente dissociada da inteligência, (...). Na realidade, a criança que inventa um novo jogo, para se divertir com os seus camaradas, o cientista que partindo da sua cultura e pela reflexão faz uma sensacional descoberta, (...) a dona de casa que combina os alimentos de forma inédita para obter um rico manjar, todos são criadores, sem que possamos, apenas segundo a definição intrínseca de criação, classificá-los por ordem de importância. Entre os adultos, o "poder de criar", como expressão individual é quase inexistente, mas sabe-se, hoje, que existiu em cada um de nós, na nossa infância. (...) É na criança, que a cada passo descobre um novo mundo, que a cada momento tem de fazer tentativas para se adaptar, (...) esta característica da personalidade, (...) vai, no entanto, ser descurada e perder-se no adulto, como consequência dum defeito da nossa instrução escolar (...) a educação, tal como vem sendo processada, fez perder a aptidão criadora, porquanto, por defesa do seu próprio ego, as pessoas têm a impressão que, aos olhos dos outros, devem mostrar que sabem muito, e a surpresa e admiração significam geralmente ignorância. (C. Cardoso & Valsassina, 1988, pp. 65–66)

Pretendo perceber de que forma a intervenção destes jovens, nos projetos desenvolvidos para esta dissertação, contribuíram para o desenvolvimento artístico dos mesmos, ou se simplesmente a prática foi estanque ao momento da conceção.

Para contextualizar todo este trabalho, descreverei o contexto social e físico em que tudo aconteceu, sendo o mesmo delimitado pela área de um bairro social³ em Lisboa, assim como, a forma em como os indivíduos desta comunidade, interagem com o meio em que residem – *bairro da Quinta Grande – Alta de Lisboa*.

O mesmo é um exemplo da mistura de comunidades e etnias, e da forma como dentro de uma microssociedade (bairro), conseguem surgir guetos⁴ por questões de ordem cultural e social.



Figura 1: localização do PER7 – enquadramento da cidade de Lisboa (2015), Google

Maps

Poderá parecer que a temática deste trabalho é de âmbito sociológico, no entanto cruzarei literatura relacionada com a produção artística, no âmbito da reflexão e intervenção em comunidades, com questões de ordem sociológica e etnográfica. Pretendo também relacionar a prática artística, através da reflexão de uma comunidade sobre si mesma, relacionando a forma em como esta interage e se estrutura, assim como costumes, hábitos e convenções sociais.

3 Entenda-se por bairro social, para este contexto, habitações envolvidas no Plano Especial de Realojamento da Câmara Municipal de Lisboa. Neste caso específico, o Plano Especial de Realojamento n.º 7 que alberga antigos residentes das “barracas” da Quinta Grande - Lisboa e Musgueira Norte – Lisboa. “No final dos anos noventa, o Alto do Lumiar, na periferia norte da cidade de Lisboa, constituía a maior concentração de barracas e outros alojamentos precários da cidade. Musgueira Norte e Musgueira Sul, Quinta Grande, Bairro da Cruz Vermelha, Galinheiras, Quinta da Pailepa e Quinta do Louro eram alguns dos principais bairros que se encontravam nesta situação e que fizeram parte do Plano de Urbanização do Alto do Lumiar, um projeto de renovação e expansão urbana desta área da cidade. A população destes bairros passou então por um processo de realojamento que decorreu de 1997 a 2007, maioritariamente entre 2000 e 2001. Nasce assim o novo bairro da Alta de Lisboa, com uma população muito heterogénea, com origens geográficas, étnicas e culturais muito diversificadas.” (Carapinha, 2010)

4 Local onde uma minoria está separada do resto da sociedade. in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/gueto> [consultado em 03-05-2015].

Em fevereiro de 2015, estive envolvido numa formação designada por *Vidas Ubuntu*⁵ na qual consolidei a motivação, para desenvolver a ideia, de relacionar o desenvolvimento do indivíduo com a comunidade, mais particularmente com as pessoas que convivem comigo diariamente no bairro.

Segundo o que aprendi nessa formação, o uso do *storytelling* como ferramenta catártica e documental, através da partilha pelos intervenientes, proporciona documentação de índole etnográfica, registando experiências e conhecimento que passará para uma geração futura.

Our old myths gave us solidity. They give us meta-reference to our understanding of good and evil. (...) What story cannot do is completely simplify the messiness of a living. The story is essentially an exercise in controlled ambiguity. And given the co-constructed nature of meaning between us as storytellers, and those who are willing to listen to our words (...) (Lambert, 2013, p. 12,14)

Os projetos que neste documento explanarei, têm também como objetivo abordar a questão da prática artística sobre uma comunidade, usando indivíduos dessa mesma comunidade e partilhando a autoria desses projetos comigo.

Pretendo discutir a necessidade de se atribuir autoria a um projeto artístico, assim como a forma como definimos os limites dessa autoria, quando nem sequer existe intenção, por parte das pessoas com quem trabalhei, em fazer arte.

A propósito desta questão, Barthes escreve sobre a possibilidade de quem interpreta algo escrito, um contador de histórias por exemplo, passar a partilhar através da sua interpretação, parte da autoria do texto, sendo o intermediário entre o objeto artístico “original”, por conseguinte manipulado, e o seu destino final (espetador).

Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa. Todavia, o sentimento deste fenómeno tem sido variável; nas sociedades etnográficas não há nunca uma pessoa encarregada da narrativa, mas um mediador, chãmane ou recitador, de que podemos em rigor admirar a «prestação» (quer dizer, o domínio do código narrativo), mas nunca o «gênio». O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade (...) (Barthes, 2004, p. 1)

5 Mais informações em: <http://www.vidasubuntu.pt>;

Esta dissertação projetual, está dividida em duas partes: uma primeira estritamente teórica e comparativa, e uma segunda parte de âmbito prático e reflexiva acerca do trabalho desenvolvido.

A primeira parte, resulta da pesquisa de bibliografia que aborda as temáticas principais desta dissertação, e sobre as quais pretendo criar um contexto que sustente o universo em que se insere o meu trabalho artístico, utilizando a comunidade e a intervenção social, como meio.

Já a segunda parte incide na produção de três projetos de experimentação artística, onde procuro através da exposição das frações constituintes de um bairro social, apelar à reflexão sobre qual o papel da comunidade na formação do indivíduo e que condicionantes/características esta lhe transmite.

Dividi este documento em três capítulos: No primeiro capítulo, **Reflexão**, onde abordo a questão da definição de comunidade como sendo base do desenvolvimento do indivíduo e a forma como esta pode influenciar a construção artística numa prática conjunta, assim como, onde se atenuam os limites da autoria no objeto artístico; no segundo capítulo, **Construção**, enquadro os projetos resultantes desta dissertação, numa definição de arte e na forma como esta pode ser vista como mote para a intervenção artística, tendo como propósito o desenvolvimento social; por fim no terceiro capítulo, **Intervenção**, faço a descrição do processo que deu origem aos projetos práticos. Este capítulo, por sua vez, está subdividido em três projetos complementares que resultam numa instalação audiovisual a que chamei de “Indivíduo, Bairro, Família” (anexo 1), e que a mesma se encontra esboçada em anexo, pois, à data de entrega deste documento para avaliação, ainda não foi exibida publicamente.

Para enriquecer a descrição textual do processo criativo, acompanho o mesmo com algumas fotografias e *frames*: do material final obtido, do não utilizado, assim como o do processo. Com estes projetos pretendo ilustrar o processo de investigação, assim como fazer com que estes sejam o mais representativos possível das questões artísticas e sociais que levanto.

BQG (projeto): consiste na documentação em fotografia digital de representações do espaço “bairro”, por parte de jovens adolescentes com o intuito de corresponder à premissa por mim imposta: “Como vocês vêm o vosso bairro?”. Dessa, uma reflexão conjunta com os jovens sobre quais as fotografias mais representativas, fisicamente e psicologicamente, daquele espaço.

Sagrada Família (projeto): são retratos de algumas famílias pertencentes ao bairro, assim como a reprodução do áudio gravado durante o processo da sessão fotográfica. Nos retratos podemos observar as particularidades, as cores, as formas, a composição visual dos elementos presentes, deixados ao critério de cada família. No áudio complementar, denotamos características sonoras pertencentes a cada uma das famílias, os barulhos envolventes à casa, assim como as minhas indicações, quer para a encenação do retrato, quer para os meus assistentes/mediadores comunitários – o Diogo, a Filipa e o Igor.

Arquivo (projeto): é um vídeo desenvolvido em coautoria com um jovem do projeto *Claquete E5G*, o Diogo, e que versa sobre as suas memórias, sobre o que são e o que significam para ele, e também sobre aquelas memórias que ele considera como coletivas, para alguns espaços. Através das breves descrições verbais do Diogo, vamos observando no vídeo, planos estáticos de lugares, sendo estes representativos, segundo ele, do bairro em que reside.

O que me impulsionou para o desenvolvimento destes temas, além do apoio do meu orientador face à questão, foi como já indiquei, uma necessidade e curiosidade pessoal em trabalhar com pessoas e sobre as suas vivências. Ao entrar para o mestrado, deparei-me com a dificuldade em me focar numa temática. No entanto, de forma despropositada, em quase todos os projetos fui trabalhando aspetos relacionados com interação e condicionantes sociais. A falta de enfoque, fez com que falsamente me sentisse livre para a experimentação e definição de uma linguagem para os meus temas, pois essa já estava formatada à partida, apenas se estava a refinar.

Estes “ensaios” foram realizados no âmbito das disciplinas Laboratório de Expressão e Criação Artística I e II, assim como em Práticas de Instalação Artística. Passo a indicar os que considero mais relevantes:

Em *Viagem de Volta* (2012) (anexo 2), um projeto de instalação de autoria própria, pretendia narrar o regresso dos portugueses emigrados nas ex-colónias portuguesas do continente africano, que após a independência destas, se viram “expatriados” para Portugal. Retornados, foi como ficaram conhecidos. Secundariamente pretendia abordar a questão contemporânea da viagem e do que é ser-se cidadão global. Criei um ambiente de neblina artificial, deixando a ambiguidade do espaço físico e temporal, serem variáveis controladas pelo utilizador que experienciasse esta peça. Pretendia com a neblina, transmitir “o que há de vir”, a partida e o regresso ao desconhecido.

Já em *O Plano Invisível* (2012) (anexo 3), um projeto de instalação interativa, desenvolvido em parceria com: Ana Paula Garcês, Rodrigo Malvar e Sara Pinho; propunha-se uma ação ao espetador para a experienciar a obra. Uma sala escura, uma mesa e duas cadeiras, cada uma delas com uma luz picada apontada para o teto, colocada no assento. O espetador era confrontado com este cenário e era coagido a sentar-se; ação que ocultava a luz da cadeira onde se sentava. Na expectativa que algo acontecesse, uma pessoa diferente sentava-se na outra cadeira. A sala ficava ainda mais escura. Como nada acontecia os intervenientes naturalmente pousavam os braços em cima da mesa onde eram detetadas as suas mãos, sendo acompanhados os seus movimentos através de um foco de luz, e estando estes delimitados entre dois planos invisíveis, paralelos ao plano da mesa e que distavam aproximadamente cinquenta centímetros entre eles. Quando os intervenientes se tocavam, a luz apagava-se. Procurou-se com este trabalho implementar um espaço vazio delimitado, para poder ser preenchido pela sensibilidade e perceção de quem experienciasse a obra. Em total *blackout* e com uma área de segurança entre os intervenientes, estes eram confrontados com a escuridão e com o fato de estarem na presença de uma pessoa desconhecida, além de serem incentivados a um “jogo” onde o toque poderia ser o veículo de uma comunicação não-verbal.

Por fim, em *Prossigo* (2012) (anexo 4), um projeto de instalação audiovisual, desenvolvido em parceria com Emídio Medeiros, Rodrigo Malvar e Rogério Guimarães, no âmbito de uma residência artística promovida pela direção do Mestrado em Criação Artística Contemporânea e a Binaural – Associação Cultural de Nodar⁶, e que por sua vez teve a sua apresentação pública, a convite do Festival Som e Arquitetura Rural⁷ realizado em abril de 2012. Foi da imersão na paisagem do Maciço da Gralheira – São Pedro do Sul – Portugal, e do quotidiano das gentes daquela terra, que surge uma ligação com o elemento água. Com a passagem por cada aldeia, notamos que o "centro" destes lugares/aldeias tinham em comum um tanque construído em pedra, onde albergava uma grande quantidade desse elemento. Não era um pelourinho, uma igreja ou um café, mas sim um tanque. Deste derivavam uma série de ligações com propósitos diversos. Todas as áreas destinadas à prática da agricultura eram delimitadas por cursos de água construídos pela população, utilizando vários recursos, desde práticas atuais como a

6 Mais informações em: <http://binauralmedia.org/news/pt/>

7 Mais informações em: <http://binauralmedia.org/news/pt/artist-residency/symposiums/festival-som-e-arquitetura-rural>

utilização do cimento, até à utilização de pedras para condução/orientação do fluxo. Foi fruto desta observação que o projeto *Prossigo* começou a ser delineado. Tendo como ponto de partida um curso de água, começamos a desviar e a (re)conduzi-lo de modo a percorrer os campos secos adjacentes. Utilizando pedras de laje, "desenhámos" novos percursos envoltos numa liberdade condicionada por pedras com formas pontiagudas. No final da viagem, o curso de água era encaminhado e devolvido ao seu curso "natural". Todo este processo foi gravado em vídeo e áudio, resultando numa instalação sonora/vídeo quadrifónica que ganharia outras dimensões de significância e até mesmo sensoriais, conforme o local/espço em que a adaptássemos. Esta instalação resulta da mistura entre registos de vídeo, das adulterações provocadas a um percurso de água, e a captura sonora dessas mesmas adulterações, combinando estes dois elementos para que o espetador se sentisse parte do processo e que fluísse com este como que de um ciclo perpétuo se tratasse.

Apesar de ter tido um percurso sinuoso, devido a vicissitudes da vida, todas as experiências que durante o mestrado me foram proporcionadas: as residências artísticas com a Binaural Nodar, a visita à ARCOmadrid⁸ em 2011, a troca de críticas e experiências com os colegas das duas turmas que fiz parte, as conversas com os professores sobre os meus trabalhos e banalidades, as apresentações por vezes desastrosas e feitas “em cima do joelho” (que bem que fizeram os professores em reclamar comigo), as que correram bem melhor pois preparei-as com afinco, as horas passadas (algumas pela noite dentro) nas catacumbas da UA a discutir em grupo qual seria a melhor forma de apresentarmos o trabalho no dia seguinte, os conhecimentos técnicos dos *workshops* que tivemos, as aulas expositivas que em todo o seu âmbito eram proveitosas pois promoviam o debate sobre questões entre o passado e a atualidade, a nível social e artístico.

Considero que tudo isto fez parte da construção do pensamento que me levou a chegar ao tema desta dissertação, além da minha experiência profissional como referi anteriormente.

8 Mais informações em: http://www.ifema.es/arcomadrid_01/

I. Capítulo: REFLEXÃO

Neste primeiro capítulo, irei apresentar uma reflexão sobre a produção artística contemporânea e a sua relação com a intervenção comunitária como sentido de enriquecimento e desenvolvimento humano.

Começarei por definir o posicionamento deste documento no que diz respeito ao conceito de comunidade e à vivência comunitária, assim como a relação que a mesma possui com o espaço/território que ocupa.

De seguida, farei uma contextualização artística no seio da comunidade, relacionando momentos da história da arte, que considero relevantes para fundamentar a práxis desenvolvida no contexto desta dissertação.

Por fim, apresentarei alguns dos artistas que conceptualmente balizaram a elaboração dos projetos práticos, quer devido à sua ideologia, quer à sua obra.

1.1. A comunidade como base

Sarason (1974, p.157 apud Carapinha, 2010, p. 8), diz-nos que a interdependência para com os outros e a vontade em manter essa interdependência faz com que nos sintamos parte de uma estrutura, da qual podemos depender. Complementando o conceito de comunidade, Etzioni (1996) afirma que a mesma é definida por duas características: uma teia de relações carregadas de afetos entre grupos de indivíduos, e relações que se cruzam e reforçam; a outra característica é o compromisso na partilha de valores, normas e significados, em suma, uma partilha de identidade, história e cultura entre os membros dessa comunidade.

Podemos fundamentar este conceito de comunidade, quando relacionamos o espaço, como lugar de relação entre indivíduos. A definição territorial de uma comunidade diz respeito à mesma, e esta pode conter fronteiras geográficas, definidas pelo sujeito em termos de espaço, seja este um bairro, uma aldeia ou uma cidade (Gusfield, 1975). Para Angela Detanico e Rafael Lain, o conceito de território pode ser ainda mais circunscrito, quando estes afirmam que é uma “rede polifônica de todos os ruídos familiares: os que posso reconhecer e que, desde então, são sinais do meu espaço.” (Lagnado & Pedrosa, 2006, p. 205).

Pela partilha de relatos informais dos membros da comunidade da *Quinta Grande*, percebi que a mesma foi crescendo a partir de elementos provenientes não só de ex-colónias portuguesas, como é o caso de Angola, Cabo-Verde, Guiné e S. Tomé e Príncipe (Cachado, 2013, p. 139) mas também de migrantes provenientes do interior norte e centro de Portugal. Estes indivíduos especulavam melhores condições de vida, quer a nível económico quer social. No entanto, o afluxo de migrantes e de provenientes das ex-colónias durante o fim do regime ditatorial em Portugal e independência dos países de origem, provocou o aumento significativo da população portuguesa (A. de C. Carvalho, 2011, p. 19), o que por sua vez levou à natural segregação.

Uma Lisboa “alfacinha” assente na tradição passou a ter que lidar com uma Lisboa “africana” e com uma Lisboa de “diversidade” (F. A. Carvalho, 2006, pp. 3–5). Esta mistura fez com que a cidade implodisse, e o que seria uma “miragem” de segurança, cedo se tornou num palco de criminalidade e instabilidade. Segundo Groys (2008, p. 101) toda a cidade apresenta-se como uma mistura de utopia e distopia, onde a modernidade vibra maioritariamente com os seus aspetos distópicos, tais como a decadência urbana e o perigo. Nisso, Eliane Moraes, descreve a questão da vivência conjunta, como analogia à tripulação de um navio, extremando que “ (...) a questão da sobrevivência parece-se

sobrepôr à mera convivência, chamando atenção para a inevitável precariedade da existência humana. Porque nós – desde sempre, e sobretudo hoje – talvez não sejamos realmente muito mais que isso: náufragos em terra firme.” (Lagnado & Pedrosa, 2006, p. 210).

Os *newcomers* de Lisboa desde a década de 70, acabaram por se fixar nas franjas da cidade em locais designados por “bairros de barracas”, bairros clandestinos construídos sem autorização do município e consideradas pelos seus residentes, soluções temporárias, que iam sendo refeitas à medida que havia disponibilidade para adquirir novos materiais (Cachado, 2013, p. 139).

If indeed anything of any permanence exists in our cities, it is ultimately only to be found in such incessant preparations for the building of something that promises to last a long time; it is a perpetual postponement of a final solution, the never-ending adjustments, the eternal repairs, and the constantly piecemeal adaptation to new constraints. (Groys, 2008, p. 101)

Estes precários aglomerados habitacionais foram-se mantendo até à década de 80, onde este processo de suburbanização chegou a cerca de 17.000 famílias alojadas em “barracas”, só na área metropolitana de Lisboa. Em 1993, o Estado Português decreta o Plano Especial de Realojamento, dando assim início a uma nova política habitacional (Cachado, 2013, p. 140).

O bairro da *Quinta Grande* e outros bairros viriam a ser conhecidos doravante como *PER's*, cada um deles precedido por um número sequencial. A *Quinta Grande* foi o sétimo. O argumento descritivo que justificava o decreto de lei, era que,

(...) as barracas são vistas como uma chaga social, um problema que tarda a ser resolvido, e que todos podem constatar. A solução explícita é a sua demolição total e respetivo realojamento das populações que habitam os bairros. (Cachado, 2013, p. 141)

Este realojamento trazia consequências, algumas delas imprevistas, pois com o realojamento em massa e a necessidade política do Estado em obter um número máximo de famílias alojadas, o mesmo não se preocupou com a questão da intervenção social nas populações. Com a mistura das populações provenientes, de bairros diferentes, surgiu o *fechamento em casa*, dos novos residentes. (Cachado, 2013, p. 143)

A agregação e segregação social, teve consequências nos indivíduos, que agora faziam parte de uma nova comunidade. Para a integração dos mesmos, havia a necessidade de aprovação dos seus pares. Desta forma, a interação entre os mesmos, acabou por

modificar códigos existentes, linguagens e práticas quotidianas num consenso comunal (Lehrer, 2012, pp. 160–170).

Por sua vez, a prática comunitária no âmbito artístico, é considerada importante no que diz respeito à aprendizagem e à colaboração entre indivíduos, pois tal como numa comunidade, um novo membro é absorvido, e com ele, é partilhado e passado o “testemunho” dos códigos e dos comportamentos, através da observação, interação e prática com outros membros da comunidade (Roberts, 2009, pp. 68–69).

1.2. A prática conjunta

Desde o início na história da humanidade, existe a necessidade de utilizar a arte para registrar, seja ocasiões especiais ou até mesmo práticas rotineiras de uma comunidade. A arte que estes indivíduos primitivos produziam, como tudo o que faziam nessa altura, servia propósitos práticos. Neste caso específico, “ (...) as pinturas e as estátuas são usadas para operar magia.” (Gombrich, 2005, p. 40).

Numa perspetiva mais atual, avançando até ao período do pós segunda guerra mundial, temos que o estatuto de artista “produtor de magia” começava a ser modificado, pois “the cultural value attaching the concept of “uniqueness”(...) was insidiously eroded by commodity production and the rise of reproductive technologies” (Hopkins, 2000, p. 67). Perdia-se o “endeusamento” do artista, e assistia-se a uma revolução de valores na sociedade artística, de onde considero relevante falar de Yves Klein pois este “most acutely registered the inexorable changes in art’s societal role. He was a mixture of self-appointed messiah and self-aggrandizing showman.” (2000, p. 78), que através do seu trabalho *The Painter of Space Hurls into the Void* caracterizou o artista como sendo um avatar do potencial humano (2000, p. 79).



Figura 2: *The Painter of Space Hurls Himself into the Void* (1960), Yves Klein



Figura 3: IKB 79 (1959), Yves Klein

Esse potencial seria afirmado quando Klein, em 1957, colocou em exposição onze telas iguais em azul monocromático, vendendo-as a preços diferentes, após Klein dialogar com os respectivos compradores. Este afirmava que cada comprador, era diferente, e que estes discerniam qualidades únicas, através de diferentes níveis de sensibilidade pictórica, nos seus trabalhos. A ideia de partilha entre espectador e autor na criação artística encontrava aqui o seu significado (2000, p. 81).

Foucault (1969) diz-nos que o autor “ (...) não é exatamente o proprietário nem o responsável (...)”, no entanto é aquele “ (...) a quem se pode atribuir o que foi dito ou escrito.” A questão da individualização da criação, através da noção de autor é uma falsa questão pois a criação em si é “um jogo de signos comandado menos por seu significado do que pela própria natureza significante”, citando Samuel Beckett, diz-nos: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala.”.

Esta partilha, denominada por Rancière (2009) de “sensível”, é um sistema de evidências que definem um comum, lugares e partes respetivas. Essas partes, por sua vez, são fundadas pela “ (...) partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.” (2009, p. 15).

Voltando à questão autoria múltipla, a “morte do autor” de Barthes (2004) vem corroborar que “ (...) o autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela

nossa sociedade (...) ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo (...)” pois, e aí justifica, com o exemplo prático da literatura,

(...) desde um momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se o desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa (2004, p. 1).

Desta forma capacita-se o intérprete ou espetador, pois o nascimento deste está à responsabilidade do autor (Hopkins, 2000, p. 82). Por sua vez, o conceito de autor, espetador e curador acabam por ter a sua definição um pouco ambígua, por vezes misturando-se os limites estipulados para cada um.

Senão vejamos, um artista é primariamente um curador dele mesmo, porque ele escolhe o trabalho que expõe (Groys, 2008, p. 93). Da mesma forma, a posição do espetador é questionada, por exemplo, na obra de Hélio Oiticica em que o artista envolve através da manipulação e contacto “sensorial-corporal”, distanciando o espetador da mera contemplação, pois segundo este, deveria vivenciar ambos os modos de participação, que somados realizam uma “participação total” (Alzugaray van Steen, 2008, p. 59).

1.3. Influências

Enuncio aqui artistas que abordam temáticas sociais e políticas comuns, e que a sua intervenção através da práxis da arte, poderá ser considerada uma reflexão sobre a vivência em comunidade, a partilha de espaços comunitários e a memória coletiva, com vista a um registo etnográfico (Foster, 1995).

Os artistas sobre os quais escolhi refletir, representam a minha visão sobre o que é a arte orientada à reflexão sobre condição do indivíduo, como parte de uma comunidade. A abordagem de cada artista sobre o tema, é única, no que diz respeito à técnica e estética utilizada, mas a característica comum que perceciono neles, é o facto de verem o indivíduo como ser falível. A forma como dissecam a condição humana, torna-os inspiração e orientadores do pensamento que pretendo aqui demonstrar. Em alguns casos a “estranheza” das obras passa mesmo pela visceralidade de como retratam situações banais do quotidiano, recorrentemente embelezadas pelos *mass media*, condicionando e formatando a forma como consumimos a informação.

A globalização econômica atual se sustenta em dois discursos hegemônicos: o do capital, que proclama o êxtase do consumo e a fantasia otimista da livre circulação de produtos; e o da ciência, embasado no sistema experimental de busca de verdades verificáveis e objetivas. Ambos os discursos dão forma às construções sociais e modificam os sujeitos na sua psique mais profunda, determinando suas ansiedades, seus prazeres, suas enfermidades e seus sintomas. Ambos fogocitam, também, o questionamento crítico, que busca outras alternativas existenciais, econômicas, artísticas, sociais, isto é, políticas. (Lagnado & Pedrosa, 2006, p. 163)

Selecionei como referências, desta linha de pensamento, os seguintes artistas: Enrique Marty (1969) e Maria Lusitano (1971), pois acho que estes refletem na íntegra o pensamento de Rosa Martínez, do qual partilho opinião, “Não há possibilidade de comunicação nem de convivência sem a plena aceitação da alteridade e sem o senso de hospitalidade que nos aproxime dos estranhos, dos diferentes.” (Lagnado & Pedrosa, 2006, p. 164).

1.3.1 Enrique Marty

Descobri no início de 2015, através de uma visita ao DA2⁹, uma retrospectiva dos trabalhos deste artista espanhol. Segundo o curador espanhol Paco Barragán (2015), o imaginário de Marty nesta retrospectiva estava organizado em três grupos temáticos: *Cuarto Oscuro*, *Acto de fe* e *Terapia de grupo*.

Primeiramente em *Cuarto Oscuro*, visitámos o mundo de obsessões, medo e megalomania. Inspirado pelo niilismo e ânsia de poder de Nietzsche, assim como o “teatro da crueldade” de Antonin Artaud, em que o artista tenta dialogar sobre o inconsciente, sobre o repressivo e o reprimido, levantando questões sobre a origem da ansiedade e histeria, da sociedade contemporânea.

Em *Acto de fe*, abordam-se crenças, convicções, sentimentos religiosos tendo como premissa a necessidade do sujeito contemporâneo crer em algo.

Finalmente em *Terapia de grupo*, centra-se o discurso em obras que abordam as relações entre sujeitos e o poder das instituições, como a família, sobre o mesmo. O foco desta última temática é o de trabalhar questões como o vínculo entre os indivíduos através da subjugação, dominação e exploração.

Em entrevista pelo curador Paco Barragán, Enrique Marty é questionado sobre o uso da estranheza, do grotesco, do indecente, quase de forma perturbadora, no que diz respeito à relação do indivíduo com a família.

Marty responde com o termo *unheimlich*¹⁰ de Freud para explicar o quotidiano familiar, que a sua obra fala.

(...) Es lo inesperado, siniestro, o grotesco que aparece donde no debería aparecer. Es ahí donde se da lugar a la catarsis. La función del dios Pan era provocar el caos, el terror, y después llegaba la superación catárquica. (...) Pienso ahora en la Familia Cenci de Artaud, en teoría basado num hecho real. Ha habido familias que se han exterminado entre ellos. (Barragán, 2015, p. 10)

9 Domus Artium 2002 – Centro de Arte Contemporânea integrado na Fundación Salamanca Ciudad de Cultura y Saberes. Salamanca, Castela e Leão – Espanha. Mais informações: <http://domusartium2002.com/es/PORTADA/>.

10 FREUD, Sigmund, “Das Unheimliche”, 1919. Título que em português significa “o oposto ao que é familiar, sendo uma mistura entre o familiar e não-familiar, experienciado de forma peculiar.



Figura 4: Modelos de gente fácilmente ofendible en orden decreciente (2014), Enrique Marty



Figura 5: Chicas y Huesos (2012-2013), Enrique Marty

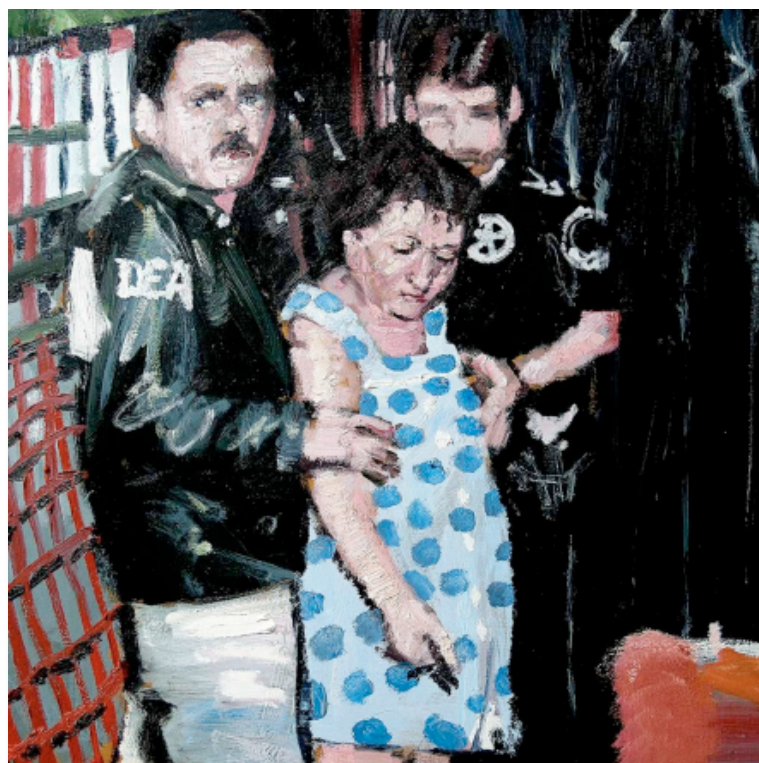


Figura 6: Ghostdicks serie - Noticias (2006-2007), Enrique Marty



Figura 7: Ghostdicks serie – Los Mejicanos (2007), Enrique Marty

Um dos aspetos nesta última temática da obra de Enrique Marty, que fez com que considerasse o artista relevante para fundamentar e inspirar o trabalho desenvolvido

nesta dissertação, foi o aspeto da crueza com que o mesmo aborda a temática da família, expondo-a de forma a provocar “ (...) en el receptor un sentimiento de rechazo ante el mundo observado, (...) acerca las contradicciones de la sociedade capitalista de manera contra-representativa”. (Andrés, 2011, p. 11)



Figura 8: La familia (2000), Enrique Marty



Figura 9: Escenarios domésticos (2000), Enrique Marty

É neste imaginário social de classe baixa, esteticamente similar a filmes de categoria B e na forma como é representada a família considerada “normal”, em que os intervenientes se encontram em bairros decadentes, mas que apesar de pertencerem a uma minoria exaltam mesmo assim as suas particularidades, que estes indivíduos, ora sinistros em

certo sentido, ora detestáveis mas em que nos reconhecemos, que este artista consegue através destas identidades, uma concepção homogeneizada do sujeito contemporâneo, em que estes não se distinguem por etnia, religião ou gênero.

Em *La família* (2000), uma série de fotos realizadas pelo artista no seu seio familiar, o pai e mãe do autor tornam-se personagens fictícias, em que este aborda a questão da singularidade presente em cada membro da sua própria família, e que considera estar presente em qualquer progenitor da sociedade contemporânea.

É através da mistura de planos e pontos de vista nesta peça, que podemos observar e refletir sobre a falta de abertura da cultura contemporânea para o peculiar, assim como a falta de tolerância para a diferença (Andrés, 2011, pp. 11–12).

1.3.2 Maria Lusitano

Ao falar sobre esta artista, irei abordar a questão do espaço físico que ocupamos e a forma como essa variável afeta a percepção que o indivíduo tem sobre as coisas quando provém de uma comunidade específica.

A localização espacial e temporal da artista, afeta e altera a forma como esta pensa o seu trabalho, e apesar de este ser sinónimo de identidade, conscienciosamente devemos relativiza-lo às suas vivências e categorizá-lo por períodos ou épocas da sua vida, de forma a se conseguir obter uma leitura clara de cada um dos momentos/fases.

Pretendo arquitetar a ponte entre a obra de Maria Lusitano e toda a expressividade narrativa e imagética, que esta vem dando ao seu trabalho. A artista retrata histórias de personagens, alguns deles ficcionais, outros reais, mantendo sempre presente, que o lugar em que a ação ocorre é efémero e simultaneamente presente, pois nada mais é do que um ponto de passagem.

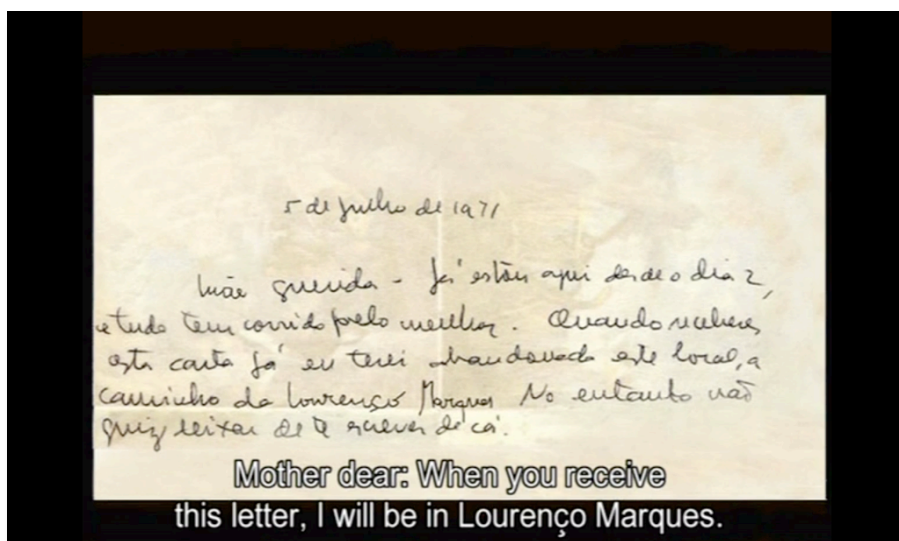
Gauguin, intitulou uma das suas peças por “*D’où Venons Nous / Que Sommes Nous / Où Allons*” (1897/98). Este poderia ser o mote para um praticante de corrida de orientação, pois contém algumas das questões fundamentais para a orientação e posicionamento geográfico, no entanto, estas interrogações desde muito cedo são inquietações do ser humano, desde que este possui consciência para tal.

Entre o local de partida e o local de chegada existe sempre um espaço, o qual é considerado de transição. São estes *não-lugares* que Marc Augé (2010, p. 26) constrói e desconstrói, afirmando que não passam de coordenadas espaciais do indivíduo num determinado momento e que não criam identidade nem relação neste espaço. Nesta dualidade entre lugares e *não-lugares*, o autor refere também que todo aquele que é passageiro de *não-lugares*, apesar de não gerar uma relação com estes, absorve toda uma experiência simultânea de encontro e identificação, pois nos *não-lugares*, existem outras variáveis para além de uma posição espaço-temporal, como os indivíduos que coabitam esse mesmo *não-lugar* numa fração temporal e espacial, e que destes absorvemos informação de forma inconsciente, que depois será refletida nas nossas ações futuras, em que nestas se enquadra a criação artística.

Entre o trabalho de Maria Lusitano e os realizadores da era do cinema militante (década de 1960-70), fruto das raízes da *Nouvelle Vague* francesa, dou como exemplo, *Chronique d’un été* (1961), onde Jean Rouch contrapõe uma série de parisienses, questionados sobre a opinião pessoal acerca da representação da felicidade, com o visionamento das próprias respostas dos intervenientes em reprodução pública numa sala de cinema. O registo da reação dos espetadores à visualização deles próprios na

ecrã, permite constatar a fronteira entre o real e a ficção, quando esta é colocada em crise. Abordando o conceito de *não-lugar* como fator interveniente na obra desta artista, *Nostalgia*¹¹ (2002) retrata um episódio da vivência de uma família portuguesa, com elementos deslocados nas ex-províncias ultramarinas, e a ligação que havia entre estes e o narrador da história, um jovem adolescente.

It is a hybrid video, in between a video-essay and a fictional story, that was the result of a long term research with archives of visual footage representing Portuguese colonialism in Mozambique, as well as interviews done with Portuguese citizens that were born in Mozambique, and had moved back to Portugal after the independence of that ex Portuguese colony. The result of the interviews was the basis for the script of the film. (...) this work recounts the story of a girl who marries and goes to Africa, along with her husband, a soldier, during the colonial war. The narrator of the story is her younger brother, a sixteen-year-old adolescent who, shortly after her sister, will also move to Mozambique, where he will spend the most marvellous year of his life as he recalls it, in Lourenço Marques (the capital of Mozambique). That boy describes (...), a fascinated teenage view of a fantastic and “paradisaic” land, that sharply contrasts with the known other harsh realities of colonialism and war, that were happening at the same time in the same place. This video problematizes colonialism, and post colonialism. (Lusitano, 2002)



Fotograma 1: *Nostalgia* (2002), Maria Lusitano

11 Mais informações em: http://marialusitano.ztudium.com/maria_lusitano/nostalgia.html



Fotograma 2: *Nostalgia* (2002), Maria Lusitano

A ligação entre a artista e a história que esta conta, tem no seu enredo uma ligação forte com dois lugares distintos e a distância que os separa, havendo em alguns pontos da narrativa, o sentimento presente de *saudade*, pois relata-nos a troca de correspondência entre dois familiares durante a guerra colonial portuguesa, onde um dos intervenientes encontrava-se em Moçambique e o outro, seu irmão, em Portugal.

Em parte, Lusitano através das suas vivências entre a Suécia, Reino Unido e Portugal, fruto das vicissitudes da vida, experiencia situação similar com os seus familiares e amigos, retratando em *Nostalgia* um retrato similar ao seu, numa época e contexto que não lhe pertencem.

A obra artística de Maria Lusitano é disso sintomático: trata as fronteiras da imagem, o seu desenvolvimento orgânico, representando o mundo. (...) trabalha essas vidas na correlação de dois mundos distintos: ficção (com um domínio perfeito da narrativa e exposições literárias) e documentário (com todo o foco visual dirigido a aspectos que acentuam ou exprimem como percebido, sem distorção condicionada por sensações pessoais, inserção de matéria imaginária ou interpretação). (Guarda, 2008, pp. 54–55)

Este imaginário para o qual a obra de Lusitano nos transporta, é visual, apelando à nossa memória e experiências sensoriais. Num mundo composto por imagens, onde inconscientemente nos movemos, e das quais apenas conseguimos assimilar uma pequena percentagem, estas memórias imagéticas convertem-se numa fonte inesgotável de informação, da qual nos é dado o poder de interpretar, criar e comunicar (Fernandéz, 2014, p. 7).

II. Capítulo: CONSTRUÇÃO

Durante a pré-produção e produção dos projetos desta dissertação, os problemas de consciência relativos ao poder considerar estes trabalhos como produção artística, foram-me acompanhando. Da mesma forma, e devido á forma como os projetos foram definidos, questiono-me também sobre a autoria dos mesmos. Serão meus? Serão dos jovens? Haverá uma partilha da autoria? Será que realmente isto é uma questão pertinente nesta dissertação?

Esses foram os motivos que me levaram a pesquisar sobre uma definição de arte (se é que a há...) e também sobre como poderia classifica-los em termos de autoria, se seriam de múltipla, conjunta ou somente própria.

Concluo este capítulo focando-me na prática artística em prol do desenvolvimento humano, numa perspetiva de consolidar os laços entre os indivíduos de uma comunidade, assim como o sentimento de pertença que estes possuem sobre o espaço que ocupam. Da mesma forma, o papel da intervenção artística, como forma de recolha etnográfica na comunidade.

2.1. O difícil que é definir arte

Havendo uma série de possíveis definições, formais e informais, sobre as quais poderiam, por si só, ser um possível tema para a escrita duma dissertação, não irei aprofundar a questão “o que é a arte?” mas usá-la na construção das premissas sobre as quais se focou todo este trabalho.

Miya (1923, p. 829) diz-nos que a versatilidade que se pode dar à definição de arte não se prende apenas à sua definição formal mas também a alguns aspetos do sujeito que a interpreta. Fatores como a condição social, a educação ou até mesmo o estado psicológico poderão influenciar a perceção da arte e do que ela poderá transmitir, pois para este autor, a arte é mais do que um objeto *per se*, pois fala-se também numa dimensão não quantificável que remete para experiências não sensoriais como sentimentos, ou até mesmo ações do nosso quotidiano como cozinhar, comer, dormir ou vestir. Clive Bell corrobora a ideia, dizendo que “ (...) it is a mistake to suppose that because Society cannot affect Art directly, it cannot affect it at all. Society can affect Art indirectly because it can affect artists directly” (Bell, 1913, pp. 251–252).

A forma como Miya define arte não se distancia no entanto da forma como Umberto Eco (1991) aborda as poéticas contemporâneas, imprimindo a ideia de abertura e de indeterminação que paradoxalmente são as guias mestras para a análise da arte, pois segundo ele, a obra de arte é também a construção de sentidos e de interpretações quase que infinitas. “Obra aberta como proposta de um “campo” de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de “leituras” sempre variáveis;” (1991, p. 150). Desta forma a confrontação entre o espetador e a panóplia de significâncias possíveis, interpretadas à maneira de cada um, são experiências únicas, pois a construção da experiência, como referi anteriormente, é influenciada pelas vivências de cada sujeito. A participação intelectual, e a sua respetiva abertura, fazem com que o sujeito participe da criação e respetiva interpretação, estando esta não definida à partida pelo artista, mas apenas sugestionada por este, através de indícios, indícios esses que poderão orientar para um caminho, uma questão, ou simplesmente para a ambiguidade, tendo também os artistas um papel importante “(...) no próprio vocabulário que utilizam para as suas declarações de poética (...)” (1991, p. 155).

Não obstante, Bell contrapõe em parte a posição assumida por Eco e Miya, assentando que a arte é a forma significativa¹².

Perhaps the lines and colours of a work of art convey to us something that the artist felt. If this is so, it will explain that curious, but undeniable fact, to which I have already referred, that's what I call material beauty (e.g. the wing of a butterfly) does not move most of us in at all the same way as a work of art moves us. It is beautiful form, but it is not significant form. It moves us, but it does not move us aesthetically. (Bell, 1913, p. 49)

Bell afirma existir um poder transcendental em alguns indivíduos, que os torna capazes de produzir, através da arte, uma emoção estética¹³, e que esta é inerente à forma significativa. Ou seja, segundo ele, quem observa uma obra de arte, o único conhecimento que necessita é “ (...) um sentido da forma, da cor e do espaço tridimensional(...) ”, pois “ (...) a arte não é acerca da vida mesmo quando parece sê-lo” (Bell, 1913, Chapter 1).

Warbunton contesta Bell, escrevendo que abomina e considera obsoleta a definição baseada na expressão da obra de arte, pois segundo Bell há a necessidade de uma avaliação racional desta. Afirma também que Bell contradiz-se ao insistir no poder sobrenatural do artista, afirmando que, “ (...) é impossível imitar exatamente uma obra de arte e as diferenças entre a cópia e o original, por menores que sejam, existem e são de imediato sentidas(...) ” (Bell, 1913 apud Warburton, 2007, p. 27).

Se analisarmos a perspectiva de Walter Benjamin quando nos fala da “aura” do objeto no campo das artes, percebemos que sim, o artista “muda nosso olhar em relação às coisas” (da Costa, 2012, p. 3), no entanto também afirma que “ (...) artwork loses its aura when it is transported from its original place to the exhibition space or when its copied” (Groys, 2008, p. 85) o que acaba por se tornar um contrassenso com a atualidade em que foi escrita esta dissertação, pois, na era em que a reprodutibilidade em massa de objetos artísticos, maioritariamente no formato digital, deixa de haver necessidade de um espaço de exposição físico definido no que diz respeito ao objeto artístico (2008, p. 82) pois,

O desuso em que cai a antiga concepção de aura faz com que o grande público passe a exigir que a arte se lhe torne mais próxima (...), essa é a tendência

12 Bell considera a “forma significativa” como sendo a expressão de uma emoção peculiar sentida na realidade.

13 Entenda-se por emoção estética, segundo Bell, o sentimento de emoção aquando de uma atividade estética ou apreciação.

contemporânea, *irresistível*, de querer possuir o objeto ou tê-lo o mais perto possível pela imagem. (da Costa, 2012, p. 4)

Podemos dizer, em relação ao próprio digital, e usando como exemplo a fotografia, esta acaba por ser uma cópia de uma cópia, uma reprodução do original que percebemos com os nossos olhos através da luz que é refletida no objeto, e capturada através da lente da câmara para os foto sensores, convertida em código binário e traduzida numa reprodução digital. Ou seja, passa a haver uma nova “camada” no que é o objeto artístico. Sendo o evento da visualização, o original, a imagem digital numa “segunda vez”, passa a não necessitar apenas de ser mostrada mas sim performatizada.

(...) the image begins to function analogously to a piece of music, whose score, as a generally known, is not identical to the musical piece – the score itself being silent. For music to resound, it has to be performed. (Groys, 2008, p. 84)

No entanto, “ (...)to perform something is to interpret it, to betray it, to destroy it.” (2008, p. 84), o que acaba por gerar uma certa confusão ao tentar definir o que considero como sendo os limites do escopo para a definição de arte, sob a qual pretendo incluir o meu trabalho. Esta questão filosófica acaba por se fechar sobre si mesma, não tendo apenas uma definição, mas sim uma multiplicidade de resultados.

Bourdieu (Tanner, 2004, p. 96) em *But Who Created The “Creators”?*, fala doutra questão importante, sobre a qual me debruço ao tentar identificar um objeto artístico, o valor da criação. Comparando a criação artística com a produção de um produto utilitário, diz-nos que não se deve explicar e conceber arte, baseando-se na expectativa e necessidade, estética e ética, de um público.

No entanto esta opinião pode ter o seu revés e o próprio público sentir-se defraudado, ao não decifrar a linguagem do artista.

(...) the paradigmatic problem, that is, in effect, addressed by contemporary art theory is one in which the public is confronted with an object performance that is presented by an artist but is at odds with the public’s expectations about what counts as art. Some often outraged, members of the public and their critic-representatives charge that the new work is not art; others claim that it is art. (Carroll, 2003, p. 84)

É num sistema sociológico de relações entre artistas e todos os agentes envolvidos no valor social da produção artística (críticos, galerias, mecenas, etc.) (Tanner, 2004, p. 97), que damos lugar à validação do que é arte ou não. Esta validação faz sentido quando pensamos na arte, como tendo uma dimensão histórica em que o sistema social responsável pela própria validação, estuda os predecessores na história da arte, fazendo

assim uma contribuição para o espólio já existente, quer a nível da produção, quer da crítica. De outra forma, não teríamos como a determinar. A história é uma condição essencial à arte (Carroll, 2003, p. 87).

Uma possível ressalva à afirmação anterior, dado à multiplicidade de situações que poderão surgir não enquadradas no escopo da história, poderá ser este comentário de Bourdieu, que diz: “Sociology or social history cannot understand anything about a work of art, least of all what makes its singularity, when it takes as its object an author or a work in isolation” (Tanner, 2004, p. 99).

No entanto, também é o próprio a afirmar que o artista não se baseia simplesmente no seu génio criativo mas no produto social da história, focando-se apenas em certos aspetos, como métodos, técnicas e estilos (2004, p. 101).

Tentando balizar a perspetiva, que pretendo que o leitor tenha, sobre o entendimento do que é arte no âmbito desta dissertação, acabo por chegar à conclusão que a mesma, é tão vaga e indefinida, como todas as possíveis definições citadas anteriormente. No entanto, acho que deva fechar este pensamento de alguma forma. Assim sendo, a “definição” que considero mais adequada e pertinente, encontra-se neste excerto de um ensaio sobre o “belo”, da artista plástica Agnes Martin.

Beauty is an awareness in the mind. It is a mental and emotional response that we make. (...) You must discover the artwork that you like, and realize the response that you make to it. (...) You must especially know the response that you make to your own work... If you do not discover your response to your own work, you miss the reward. You must look at the work and know how it makes you feel. Artmaking can thus be seen as a continual invocation of the judgment of taste, a constant process of contemplating the work you are making to see whether you can call it beautiful; (Prettejohn, 2005, pp. 202–203)

Estranho como esta definição através da estética e do “belo”, se assemelha coloquialmente, à emoção estética da “forma significativa” de Clive Bell.

2.2. O lugar da arte

Quando catalogar algo como arte, surge como uma tarefa complexa, por vezes, definir a autoria de um objeto artístico, também o é. Por exemplo, podemos falar de quando somos confrontados com uma exibição de arte, esta mesma possui múltipla autoria, senão vejamos,

(...) art exhibition exhibits something that was selected by one or more artists – from their own production and/or from the mass of ready-mades. These objects selected by the artists are then selected in turn by one or more curators, who thus also share authorial responsibility for the definitive selection. In addition, these curators are selected and financed by a commission, a foundation, an institution; thus these commissions, foundations, and institutions also bear authorial and artistic responsibility for the end result. The selected objects are presented in a space selected for the purpose; the choice of such space, which lies inside or outside the spaces of an institution, often plays a crucial role in the result. The choice of the space, thus belongs to the artistic, creative process; the same is true of the choice of the architecture of the space by the architect responsible and the choice of the architect by the committees responsible. One could extend at will, this list of authorial, artistic decisions that, taken together, result in an exhibition (...) (Groys, 2008, pp. 95–96).

De facto, a definição de autor, pode ser extensa ao pensarmos em todos os sistemas sociais, de que depende o ato da criação e posterior exibição.

Foucault, indica que o ato de definir autor de forma unívoca não é uma tarefa fácil, pois considera que defini-lo é mais do que “ (...) uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém (...)” (1969, p. 11). Este vê o autor como elemento-chave no funcionamento do discurso social (1969, p. 12).

Da mesma forma, Joseph Beuys vê e trabalha o potencial do autor e do artista, como um mediador na elaboração do conceito de “escultura social” (Hopkins, 2000, p. 88), tendo este uma carga sociopolítica. Beuys vê o Homem com o poder de abolir fronteiras.

Exemplo disso, poderá ser Francys Alÿs e o seu projeto *The Green Line* (*Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic*) (2004)¹⁴, em que o artista caminha pela *Green Line* em Jerusalém, uma linha temporária de cessar-fogo criada pelas Nações Unidas depois da guerra árabe-israelense de 1948, mas reativada por Israel em 2004 como fronteira permanente.

14 Mais informações em: <http://francisalys.com/greenline/rima.html>

Partilhando da crença de Beuys, na questão da não divisão do mundo através de fronteiras, Alÿs em *Green Line*, caminha carregando um balde de tinta verde furado e percorre as ruas de Jerusalém, como gesto simbólico de revolta à linha verde demarcada nos mapas das Nações Unidas, que separa os Judeus dos Árabes.

Com este gesto efêmero, Alÿs, compara com a linha de tinta que derramou e com o tempo que esta levará a desaparecer, a dissolução da fronteira física criada por estes dois países (Fairman, 2011).



Fotograma 3: *Green Line* (2004), Francis Alÿs



Fotograma 4: *Green Line* (2004), Francis Alÿs

Voltando a Beuys, abordo o “conceito de arte ampliada”, em que este vê a arte como parte integrante do quotidiano, assim como do processo de formação e organização da sociedade.

Todo homem é um artista. Isso não significa, bem entendido, que todo homem é um pintor ou escultor. Não, eu falo aqui da dimensão estética do trabalho humano, e da qualidade moral que aí se encontra, aquela da dignidade do homem.¹⁵

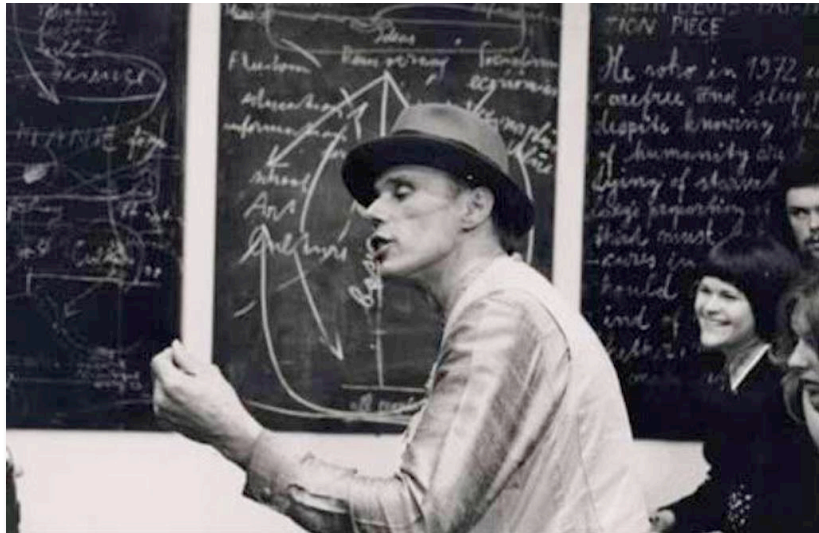


Figura 10: Action Piece 26 (1972), Joseph Beuys

Beuys, explora a ideia de arte, como uma metáfora à experiência humana, pois considera que o Homem parece deslocado da totalidade, não se reconhecendo mais, como parte intrínseca da natureza, havendo assim a necessidade de fazer esse retrocesso.

Marcado pela experiência de guerras, destroços e de uma desestruturação social, a humanidade reclama uma cura, em que a arte pode ser essa cura, segundo Beuys (Portugal, 2009, p. 164), pois da mesma forma que destrói, a humanidade pode construir, e é através da montagem de novas realidades, realidades alternativas, construídas através do que já existe, do cotidiano, que o artista desprograma e volta a reprogramar, sugerindo novas possibilidades (Bourriaud, 2002, p. 71).

Este papel de facilitador, não se deve cingir às galerias, aos museus, mas sim a qualquer lugar. “The gallery is a place like any other (...) A club, a school, or a street are not “better places”, but simply other places.” (2002, p. 70).

Abordando a questão artística da documentação, da recolha como redescoberta da arte (Groys, 2008, p. 98), baseada nas vivências de uma sociedade, como forma de partilha de experiências, não individuais, mas sim de um coletivo, Foster (1995) coloca a

15 BEUYS, Joseph. Polentrasnport 1981: entrevista por Ryszard Syanislawisk. In: Et tous ils changet le monde. Catálogo da 2ª Bienal de Arte Contemporânea de Lion. p.110.

questão sobre a possibilidade de o artista como etnógrafo, ser fundamentada. Como este próprio refere,

Some artists have used these opportunities to collaborate with communities innovatively: for instance, to recover suppressed histories that are sited in particular ways, that are accessed by some more effectively than others. (1995, p. 306)

No entanto, e como o próprio Foster refere, existem questões que podem influenciar o tipo de trabalho realizado, e por vezes descurar o propósito principal de um projeto de intervenção artística comunitária.

A escassez de recursos, ou até mesmo diretivas institucionais por parte das galerias, ou patronos, podem deixar para segundo plano o que realmente importa, a interação com a comunidade. Por vezes, até mesmo contra a vontade do artista, o envolvimento da comunidade acaba por ser reduzido, não descentrando assim o papel do artista. Em parte, esta postura acaba por ir contra alguns dos princípios etnográficos do observador-participante (1995, p. 306), pois a comunidade deveria distanciar-se da mera contemplação, e tornar-se, como que o complemento à participação do espectador (Lagnado & Pedrosa, 2006, p. 59). Este tipo de interação, era visível no cinema documental e artes plásticas da década de 60 e 70 (2006, p. 58), dando origem a “ (...) uma contaminação mútua entre autores e personagens, durante o ato de pesquisa (...)” (2006, p. 50), no entanto, tinha por vezes um “efeito negativo”, quando a mesma saía do controle do artista, o que acabava por ser uma forma de o mesmo repensar a sua arte. Como fundamento a esta observação, Oiticica escreve em carta a Ligia Clark,

Esse negócio de participação realmente é terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento, como uma posse: também senti, como você, várias vezes essa necessidade de matar o espectador ou participador, o que é bom, pois dinamiza interiormente a relação, a participação, e mostra que não há, como vem acontecendo por aí, uma estetização da participação: a maioria criou um academicismo dessa relação ou da idéia de participação do espectador, a ponto de me deixar em dúvida sobre a própria idéia. (2006, p. 59)

A coleta e compilação de descrições sobre uma realidade e vivências, fazem parte da obra de Oiticica, em que este, no vídeo *HO* (I. Cardoso, 1979), mostra-nos um trabalho desenvolvido com a comunidade do Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro – Brasil, dando origem à construção dos *Parangolés* (1964), enquanto viveu por lá, indo “ (...) assimilando características fragmentárias, labirínticas e festivas da favela e criando, a partir dessa experiência, uma estética de movimento.” (Alzugaray van Steen, 2008, p. 26).



Figura 11: Parangolé P1 Capa 1 (1964), Hélio Oiticica



Fotograma 5: HO (1979), Ivan Cardoso



Fotograma 6: HO (1979), Ivan Cardoso

Oiticica com os *Parangolés*, viria a afirmar a necessidade de participação, a morte do espectador, para este se tornar um participante. O vestir dos *Parangolés* contrapõe-se ao mero assistir. Para que a ação aconteça, exige-se a participação inventiva e improvisada do espectador (Cavalcanti, 2012). É esta participação construtiva, que Jean Rouch com *Moi, un noir* (1958), compartilha a construção da narrativa com os

participantes do filme, alterando a estrutura formal de documentário, e dando a estes indivíduos a possibilidade de criarem uma personagem que as retratasse, passando assim a documentação do real a estar no limiar da ficção (Lagnado & Pedrosa, 2006, p. 51). Este ato confessional do documentário, construído para ser uma demonstração da verdade, de uma realidade, acaba por não ser somente uma observação participativa, mas também uma forma de compartilhar com as pessoas, objetos de pesquisa (2006, p. 50). Esta participação do espectador, esta mudança de paradigma, acaba por também estar relacionada com a procura, em o espectador identificar-se, com o que vê.

2.3. Intervindo na comunidade

No âmbito artístico, uma comunidade e o espaço geográfico/social em que esta se insere, podem ser ferramentas para explorar questões que a caracterizam, evidenciando-as e trazendo-as para debate público, “ (...) pois é o lugar que define as coisas” (Lagnado & Pedrosa, 2006, p. 107). Esta forma de intervenção artística e social, poderá ter o intuito de enaltecer elementos de uma comunidade, preservar uma memória, ou até mesmo passar pelo ato performativo da representação dessa comunidade junto das autoridades, funcionando o artista como interlocutor de uma causa.

No documentário *Never Sorry* (Klayman, 2012), aborda-se o quotidiano do artista plástico Ai Weiwei num período específico do seu trabalho, durante as suas incursões contra a opressão política do governo chinês, que negligencia questões sociais fundamentais aos dias de hoje, como os direitos humanos, aprisionando e maltratando quem “aponta o dedo” e denuncia tais atos.



Fotograma 7: *Never Sorry* (2012), Ai Weiwei



Fotograma 8: *Never Sorry* (2012), Ai Weiwei

A atividade do próprio artista no documentário, culmina no seu encarceramento, sendo acusado de forma infundamentada, por em diversas vezes ter atentado contra a soberania do governo chinês, através das suas declarações públicas para com a imprensa nacional e internacional, assim como, pelos seus atos performativos e instalações, sendo considerado pelo governo, um dissidente político.

A instalação *Remembering* (2009), que no seu processo de elaboração deu origem a um documentário¹⁶ sobre as crianças, funcionários e professores que morreram vítimas de um terremoto numa escola na província chinesa de Sichuan, é exemplo de algumas das incursões de Weiwei contra o estado chinês. Esta instalação, composta por nove mil mochilas de criança, era, segundo o artista, uma representação de cada uma das vidas perdidas naquela catástrofe. As mochilas eram coloridas, com cores vivas e vibrantes como o azul, o verde, o vermelho e amarelo, representando a alegria e a vivacidade de uma criança. Pode-se ler na composição criada na instalação: “Por sete anos ela viveu feliz neste mundo”.

¹⁶ Hua Lian Ba Er [Dirty Faces] (Weiwei, 2009b). Este vídeo documenta a investigação de centenas de edifícios escolares inseguros, que causaram as mortes de inúmeros estudantes durante a fatalidade do terremoto Sichuan. Ai Weiwei e as investigações da sua equipa em Sichuan foram frequentemente interrompidas e bloqueadas pela polícia. O documentário poderá ser consultado na íntegra em: <https://youtu.be/LhAKAi7Qm1Y>



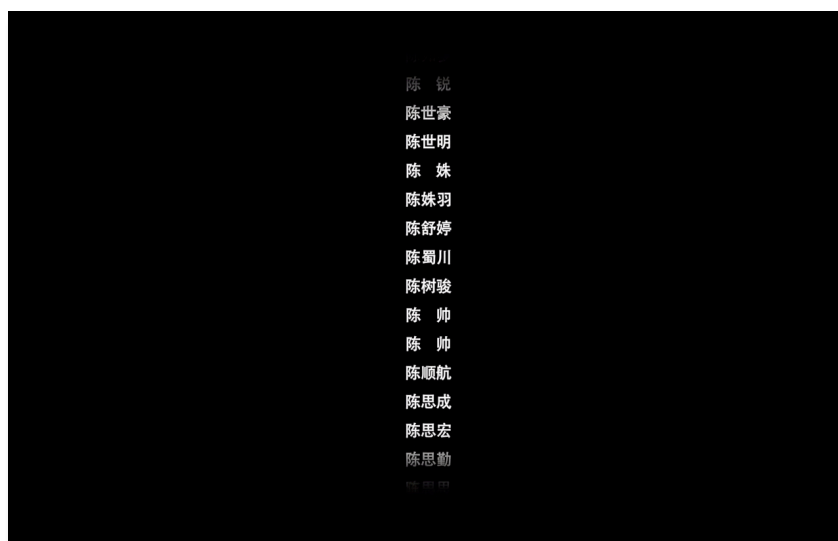
Figura 12: Remembering (2009), Ai Weiwei

Weiwei, leva questões sociais da atualidade no seu país à praça pública, fazendo com estas saiam do escopo fechado e passem a fazer parte da consciência mundial, e consequentemente à sua forma por extensão, uma prática de intervenção artística e social.

É através da internet, um canal de comunicação com imensas restrições na China, que Weiwei faz grande parte do seu trabalho, explorando causas fraturantes na sociedade, através do uso da ferramenta/rede social Twitter¹⁷, onde mantém um registo diário sobre a sua atividade artística performativa.

O mural *Remembering* (2009), surgiu do processo de conceção do documentário *Dirty Faces* (2009), onde Weiwei acompanhado da sua equipa de trabalho, escrutinou uma série de aspetos relacionados com o evento catastrófico em Sichuan, como por exemplo, o apuramento da responsabilidade referente à engenharia civil do edifício que colapsou com o terramoto. Esse aspeto, assim como a listagem de todas as casualidades, em que na sua maioria eram crianças em idade escolar, fizeram parte de outro documentário elaborado pelo artista, *4851* (Weiwei, 2009a) onde consta uma listagem que Weiwei publicou no seu blogue, em memória aos que partiram e como protesto aos que ficaram.

¹⁷ Mais informações em: <https://twitter.com/aiww>



Fotograma 9: 4851 (2009), Ai Weiwei



Fotograma 10: Dirty Faces (2009), Ai Weiwei



Fotograma 11: *Dirty Faces* (2009), Ai Weiwei

Este é o desígnio de Weiwei, e estas são as temáticas que o artista aborda tornando-as parte da sua obra. É nesta partilha, na “mundialização” dos problemas presentes na comunidade de Sichuan, que Ai Weiwei procura uma relação equilibrada entre a forma, conteúdo e função social. Utilizando assim a arte, com um fim político, exigindo uma participação ativa do espetador (Lagnado & Pedrosa, 2006, p. 166).

São estas oposições a forçar rutura, que quebram verdades inquestionáveis, que fazem uma sociedade evoluir, pensando nas consequências dos seus atos, sendo esta uma das formas de pensar na arte: pôr em questão!

Numa escala menor, em termos de afetação social, mas não menos importante, temos o trabalho conjunto dos artistas plásticos John Ahearn e do escultor Rigoberto Torres¹⁸, ao decidirem executar um projeto de enaltecimento e homenagem à condição do que é ser-se humano, e de todas as características positivas e negativas que lhe são intrínsecas.

Ahearn e Torres, decidiram fazer um mural no bairro onde Ahearn morava, em South Bronx, o *Walton Avenue*¹⁹, em que estes artistas replicaram em escultura, focando-se na não-restrição moral, pessoas com antecedentes criminosos assim como outros elementos da comunidade. Sendo os primeiros indivíduos referidos, a parte impactante do projeto, foram estes que de certa forma caracterizaram o trabalho de Torres e Ahearn.

18 Mais informações em: <http://observer.com/2012/04/casting-call-john-ahearn-rigoberto-torres-and-the-south-bronx-hall-of-fame-at-frieze-new-york/>

19 Mais informações em: <http://www.johnahearn.com/walton-ave/>



Figura 13: South Bronx Hall of Fame - New York (1985), Jonh Ahearn e Rigoberto Torres

Cada um de nós é alimentado pelas redes de afeto e solidariedade dos vizinhos, cada um de nós é interrompido por acidentes e atribulações que os rituais ajudam a reinterpretar, para dar a eles um lugar na ordem moral da comunidade. Contemplar os afetos – o amor, a dor diante da enfermidade ou da morte – como sendo o eixo antropológico transcultural, pode ajudar a defender um território comum e verdadeiramente global, uma consciência compartilhada, ao mesmo tempo singular e plural, individual e coletiva, que dê sentido a uma nova ética do cuidado e a possível felicidade de viver junto. (2006, p. 165)

Neste caso a obra acabou por não ter somente um caráter histórico, mas também serviu como um meio para conectar realidades distintas, provocando a catarse do espectador-participador, transformando a sua consciência (2006, p. 166).

Este mural, versando sobre a condição humana, expõe pessoas que são socialmente negligenciadas devido ao seu contexto socioeconômico, mas mesmo assim intervenientes da comunidade em que estão inseridos, como constituintes fundamentais. Esta forma de abordar a estratificação social e torná-la visível, debatida, presente, acaba por ser mais uma forma de lidarmos com a “estranheza” que esta provoca. Porque nem sempre esta é mostrada na sua realidade, mas sim influenciada pelos *media*.

João Moreira Salles, realizador brasileiro, em 2004 comentou acerca da visibilidade da criminalidade e dos guetos brasileiros, em que, existe a tradição brasileira dos grandes

telejornais, não exibirem estes problemas sociais, pois a classe média não quer assistir a essa informação ao pequeno-almoço (2006, p. 73).

Será que a comunicação social tenta, através do filtrar de conteúdos, criar analgesia no indivíduo, tornando este em nada mais do que um mero observador?

Voltando a Ahearn, este possui outros projetos relevantes para o ponto de vista que procuro sustentar e que serviu como referência e inspiração para o projeto *Arquivo*, que irei abordar no próximo capítulo.

Refiro-me ao projeto *NGS Children's Aid* (2010), em que este artista, num centro de reabilitação social para jovens, decide utilizar a técnica do *livecasting* em membros da comunidade, no entanto propõe-lhes o desafio de serem estes a concluírem as suas próprias reproduções em gesso.



Figura 14: Francis Painting her Portrait - New York (2010), John Ahearn e Rigoberto Torres



Figura 15: Randy Painting is Portrait - New York (2010), Jonh Ahearn e Rigoberto Torres

Com esta ação, Ahearn partilha a sua autoria, tornando-se numa ação colaborativa com estes jovens, questionando de forma prática a pertença destas peças e tornando-se assim, um catalisador de relações sociais que fomenta as relações de desejo, que estabelece transferências entre pessoas e objetos (2006, pp. 167–168), e que estrutura o seu trabalho através da ambiência, da linguagem, da relação reflexiva e crítica do seu lugar no mundo, no cenário político e económico, no sistema da arte e na sociedade (2006, p. 110).

III. Capítulo: INTERVENÇÃO

El sujeto siempre está sujeto a lo que le rodea, sujeto a una realidad atestada por millones de representaciones. De modo que se rechaza una forma esencialista y universal del sujeto, puesto que éste se constituye a partir de prácticas de sujeción que lo transforman continuamente. (Larrañaga, 2014, p. 258)

Refletindo esta perspetiva, considero à partida que os projetos que dou como concluídos neste documento, serão antes *work in progress*, pois de forma análoga ao desenvolvimento de uma comunidade, estarão em constante mutação, em confrontação com a variável tempo e observador.

A linha de pensamento que tentei estabelecer com os três projetos, foi o encapsulamento do *indivíduo* na *comunidade*, e por sua vez ambos encapsulados no *mundo* (Farmhouse, 2012, p. 16).

As ligações neste trinómio são corroboradas, ao enquadrarmos com o pensamento da indissociabilidade do indivíduo e a sociedade. O indivíduo e a sociedade são histórica e sistematicamente inseparáveis. A sociedade é composta por indivíduos, que são os seus únicos portadores, tal como, também só é possível existirem indivíduos, dentro de uma sociedade (Hauser, 1984, p. 44).

Os projetos surgiram de ideias trabalhadas em grupo com os jovens e a equipa técnica do *Projeto Claquete E5G*, no entanto no decorrer da sua planificação, nunca existiu uma predefinição de quem seriam os participantes, mas sim que os projetos seriam executados em função dos jovens e famílias interessados em colaborar.

A ideia de não haver uma adaptação dos projetos às especificidades dos participantes, não havendo mecanismos de repressão, foi uma das premissas da implementação. O meu objetivo era outro, era o de trabalhar o comportamento em equipa, a sociabilidade, o pensamento (Penna, Carvalho, Melo, & Melo, 2005, p. 72).

Para os três projetos, utilizei os seguintes equipamentos:

- Câmara Fotográfica Canon 600D;
- Gravador de Som Zoom H4N;
- Tripé;
- Projetor portátil LED;
- Computador portátil MacBook Pro com OSX 10.11.

Posteriormente para a pós-produção do material capturado, recorri aos *softwares*, Adobe Première CS5.1, Adobe Audition CS5.1 e Adobe Photoshop Lightroom 4.

3.1. BQG

O que inicialmente seria um *workshop* de uma semana, converteu-se num projeto de quase meio ano, de forma interrupta, pois houve necessidade por parte dos jovens, em querer produzir conteúdos, em querer mostrar a sua impressão do bairro. Foram cerca de seiscentas fotografias tiradas, dentro do espaço do bairro e zonas envolventes, tendo por mote a forma como eles veriam esse lugar se só vissem em “preto e branco”. A escolha do monocromático invés de cor partiu da relação que, a cor e a ausência de cor, possuem na forma como percebemos as formas e os objetos (Meyers-Levy & Peracchio, 1995, p. 121), para que não houvesse distração relativamente à forma.

Pretendia que os jovens pensassem na sua relação com o espaço bairro e que o retratassem usando a câmara “ (...) como dispositivo de elaboração de uma realidade que inexistia previamente à filmagem (...)” (Lagnado & Pedrosa, 2006, p. 78), em que depois seriam escolhidas por eles as fotografias mais representativas do espaço bairro e posteriormente pós produzidas por mim em conjunto com estes, refinando a perspetiva, sobre o elemento que mais lhes interessava no enquadramento.

Desta forma, pretendia que construíssem, experimentassem, que se sentissem capazes da criação (Penna et al., 2005, pp. 80–81) e da mesma forma que usassem a fotografia como meio de registo, para outros refletirem sobre a estratificação social (Hopkins, 2000, p. 120) presente no seu contexto social. Da escolha, resultaram quinze fotografias. Este número não foi premeditado, simplesmente resultou da seleção.

Acho importante referir, que sempre que os jovens partiam para a rua para tirar fotografias, voltavam sempre com a ânsia de querer rever o que cada um tinha fotografado. Presumo que seja ansiedade por quererem estar próximos do objeto, do real, que Walter Benjamin fala (da Costa, 2012, p. 4).

Percebi também, que pretendiam comparar entre eles as fotos, ou por vezes, simplesmente rever um instante passado.



**Figura 16: foto não escolhida – BQG (2014),
jovem do Projeto Claquete E5G**



**Figura 17: foto não escolhida – BQG (2014),
jovem do Projeto Claquete E5G**

Todos eles foram acompanhados durante a captura, no entanto nunca se influenciou o processo, mais propriamente o enquadramento que eles tomavam como ponto de vista. Da mesma forma, todas as definições das câmara fotográfica utilizada, foram colocadas em modo automático, pois o que interessava para este projeto não era propriamente a forma como eles fotografavam, mas sim aquilo que eles fotografavam. Algumas das fotografias que foram aparecendo, eram retratos de quem possuía a câmara ou então retratos dos colegas com quem estavam a fazer a atividade.

Será que se consideravam parte do bairro? Neste caso, Sontag comenta, que com o aparecimento da fotografia em uso social, criou-se um espaço público dentro do privado, extravasando os limites da casa do sujeito (Sontag 2005 apud Larrañaga, 2014, p. 261). Considerei também a hipótese de tal se dever à consequência da utilização desmesurada das redes sociais, que os prende ao culto de uma imagem de si mesmo. Neste caso, posso considerar que através da fotografia, possuíam o sentimento de posse sobre a própria imagem (2013, p. 8), quer para contemplação, quer para crítica do seu aspeto físico.

Dos jovens que questionei sobre o assunto, a resposta foi pouco fundamentada e baseava-se simplesmente na vontade em querer fazê-lo, sem um propósito específico associado à ação. Presumo que, como Medeiros indica (2000, p. 13), também seja para eles um dado adquirido, a fotografia como prática social.

Ao analisar e pós produzir cada uma das quinze fotos, por hábito profissional, comecei por pensar qual seria o enquadramento que lhes daria, se fosse eu a tirá-las. Decidi partir da ideia de partilha de autoria, que Jonh Ahearn aplicou com os seus projetos no *NGC Children's Aid Society* (2010), em que o próprio fazia a base para os jovens darem continuidade ao seu trabalho.

Neste caso inverti o fluxo, ou seja, os jovens proporcionaram-me a matéria, do que seria o meu trabalho final, ou então por consequência, o deles.

Achei curioso, após refletir sobre o assunto, que a maioria das fotografias eram bastante expressivas, no entanto no momento da captura, os jovens responsáveis pelas mesmas, não tiveram a necessidade de fechar o enquadramento. Será que decidiram deixar em aberto as possibilidades dentro do quadro? Na minha opinião, a abertura que eles davam ao plano, de forma descomprometida, revelava de certa forma a visão que eles têm do bairro.

Uma das observações pertinentes sobre a implementação deste projeto, foi que ao pedir aos jovens para retratarem o meio através de fotografias, eles não conseguiram dissociar o espaço físico das pessoas que nele habitam.

Vejo isto como uma resposta ao conceito que pretendia estabelecer, baseado no conceito de Foucault, em que “el sujeto siempre está sujeto a lo que le rodea, sujeto a una realidade atestada por un conjunto heterogéneo de dispositivos (...)” (Larrañaga, 2013, p. 4).



Figura 18: Sem Título#2109 – BQG (2015), Paulo Pinto

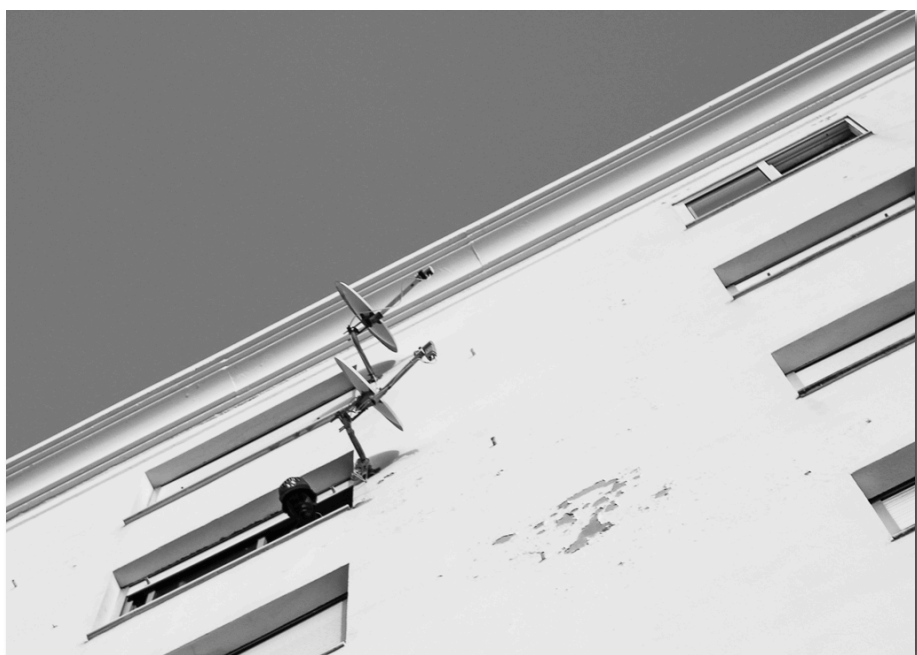


Figura 19: Sem Título#0388 – BQG (2015), Paulo Pinto



Figura 20: Sem Título#0616 – BQG (2015), Paulo Pinto



Figura 21: Sem Título#0617 – BQG (2015), Paulo Pinto

Apresentei este projeto em primeiro lugar, pois julgo ser o ponto de partida para a percepção da ligação entre o espaço e o indivíduo, que é de tal forma intrínseca que o condiciona, da mesma forma que a produção artística, relaciona o artista com a sociedade na qual se insere, pois segundo Hauser, “ (...) o indivíduo e a colectividade interpenetram-se de tantas maneiras e tão confusamente na produção artística que as

suas relações são impossíveis de exprimir sob a forma de um dualismo simples” (1984, p. 45).

Por sua vez, além da relação com o espaço, pretendi estabelecer a relação que este tem com a instituição família, pois para entender a identidade do indivíduo, necessita-se entender o indivíduo, e a coletividade e/ou ambiente social em que este se insere (Larrañaga, 2013, p. 11).

3.2. SAGRADA FAMÍLIA

Da relação entre a coletividade e o indivíduo, surge o explorar da ligação entre a família e o indivíduo, como sendo um elo entre este e a sociedade. Por consequência, a delimitação do espaço casa de família, como sendo um espaço público-privado. Foi através do contacto diário com algumas das famílias dos jovens com quem trabalho, que me fui deparando com a necessidade de conhecer as suas realidades e um pouco mais do espaço reservado de cada um, a sua residência familiar, pois a família gera em si uma esfera de intimidade (Larrañaga, 2013, p. 8).

A forma como escolhi as famílias, foi baseada no grau de proximidade com as mesmas, pois de outra forma não seria sequer possível entrar em casa destas com o propósito que eu tinha. Outro dos critérios tido em conta, foi o de tentar que o produto final deste projeto fosse representativo da comunidade em que estava a trabalhar. Infelizmente, e por motivos de ordem supersticiosa/religiosa, não consegui envolver nenhuma família de etnia cigana neste projeto, sendo estes parte integrante da comunidade do bairro.

Comecei por criar uma imagem mental do que seria este projeto e da forma como iria abordar a questão da família e da sua especificidade como matéria de trabalho. Sempre achei a fotografia de família, uma coisa pirosa e desinteressante, mas após reflexão, percebi que era muito mais do que um simples retrato familiar, passava primeiramente por uma imagem feliz de um grupo feliz e unido no qual os indivíduos se identificavam como uma coletividade (2013, p. 9), estando esta associada a uma casa, a casa de família, considerada como espaço de configuração identitária (Ceballos, 2007, p. 11).

Ao observar os retratos de família de Patrick Faigenbaum²⁰, reconheci a estética que procurava para o meu trabalho. Pretendia um tipo de retrato, que evidenciasse não só os elementos da família, mas também o meio envolvente, em que este desse tónica à narrativa.

Não pretendia um cenário fictício, criado propositadamente para o efeito, mas sim um espaço da família, criado por esta.

20 Mais informações em: <http://www.patrickfaigenbaum.com/home/>



Figura 22: Famille Frescobaldi (1984), Patrick Faigenbaum



Figura 23: Famille del Drago (1987), Patrick Faigenbaum

Haveria outros elementos a explorar que a simples imagem, e que esta por si só, tinha outras dimensões que a bidimensionalidade do papel. Refiro-me à expressividade corporal dos elementos presentes, às cores que caracterizam personalidades, ao espaço envolvente que caracteriza numa época e uma cultura, aos afetos e ligações familiares existentes entre os elementos.

Parti do pressuposto que ao dialogar com as famílias sobre o propósito do meu projeto, as faria colaborar comigo, e assim foi. Após ter agendado, desloquei-me em dois domingos ao bairro, para fazer o registo fotográfico. Escolhi o domingo por dois motivos, não só porque seria o dia em que teria mais elementos da família em casa para fotografar, mas também porque teria as pessoas mais “descontraídas” e predispostas a

colaborar, pois após algumas tentativas em dias da semana, não consegui que tivessem tempo e disposição, ora porque tinham acabado de chegar do trabalho, ora porque tinham de tratar do jantar.

Deparei-me com alguma aversão nos primeiros registos, mesmo depois de ter explicado aos intervenientes, o propósito do trabalho que ali estava a fazer. O resultado nessas primeiras tentativas, ficou um pouco aquém do que pretendia em termos de expressividade. Sendo a imagem parte estruturante do indivíduo (Medeiros, 2000, p. 16), e estando eu no espaço privado da família (Ceballos, 2007, p. 12), obtive o que considereei como expressões de frustração e algum constrangimento.

Esta observação fez com que repensasse a minha abordagem, pois para todos os efeitos, não sou um residente do bairro e grande parte dos residentes só me conhece do trabalho que faço com os jovens, alguns sendo filhos, sobrinhos ou netos desta famílias.

A forma que arranjei para quebrar esta barreira, foi em falar com três jovens que conhecia: o Diogo, o Igor e a Filipa, e pedir-lhes para serem meus “assistentes”. Todos eles têm necessidades educativas especiais, em que um deles frequenta o *Colégio Eduardo Claparède*²¹, outro ingressa no próximo ano letivo na *Crinabel*²², estando apenas um deles a frequentar o ensino público convencional, apesar de ter um método de avaliação diferenciado, em que se prolonga cada ano curricular por dois anos letivos.

No entanto, nada disto foi impeditivo de me assistirem e criarem uma nova camada neste projeto, mostrando-se sempre disponíveis e cheios de vontade em me ajudar.

Sendo jovens do bairro, que quase todas as famílias os conhecem desde que nasceram, alguns até conhecem os pais deles do tempo das “barracas”, consegui que a minha relação no momento das fotografias, fosse mais descontraída e natural só pela presença destes três elementos.

Em termos técnicos, o que cada um deles fez durante este processo, foi assistir-me na iluminação, no entanto acho que o grande papel que eles tiveram, foi o de mediadores comunitários, que sem se aperceberem, facilitaram-me a comunicação e entrosaram-me na comunidade de tal forma, que em algumas situações deu origem a convite para lanche e jantar.

21 Mais informações em: <http://www.colegioclaparede.pt>

22 Mais informações em: <http://www.sorrirnaeducacao.pt/cause/14>

A ligação que com estas famílias começou por ser algo impessoal, foi-me transportando para o seio delas, percebendo através de um contacto mais próximo, as suas condicionantes e características.

Até à data em que produzi estas fotografias, nunca tinha estado tão próximo do núcleo familiar que engloba alguns dos indivíduos com quem lido diariamente, e acho que a dimensão do meu trabalho extravasou para lá do que eu tinha pensado na sua planificação. Consegui chegar naquela comunidade, a uma parte reservada da mesma - a família. Percebi que houve também necessidade por parte das famílias, de se darem a conhecer, e mostrarem-se a quem lhes é estranho. Existe uma hospitalidade não quantificável num meio considerado hostil e marginal, como o são os bairros sociais.



Figura 24: Filipa (2015), Paulo Pinto



Figura 25: Diogo e a sua família (2015), Paulo Pinto



Figura 26: Igor e o pai (2015), Paulo Pinto

Foi parte das decisões de ordem técnica, fotografar durante a tarde, entre as 15h e as 17h, devido à orientação solar, pois a essa hora nos lotes habitacionais, a luz iria incidir nas janelas da sala, criando assim as condições de iluminação natural necessárias ao que pretendia.

Decidi que ao deslocar-me a cada uma destas casas para recolher o retrato familiar, me faria acompanhar não só de uma câmara, como também de um gravador de som, tendo como objetivo documentar sonoramente o processo, desde a preparação dos equipamentos, dos intervenientes, até ao momento em que lhes mostrava o resultado da fotografia.

Outra decisão que tomei previamente, foi o de não indicar que estaria a gravar tudo aquilo que dizíamos, pois não queria condicionar os diálogos, assim como outros elementos sonoros associados àquela casa, àquela família. Revelava no fim, ao arrumar o material, explicando que o propósito da gravação tinha sido documentar o meu processo de trabalho e que este material serviria como anexo às fotografias tiradas.

Apesar de ter consciência profissional, de que há necessidade de nestas situações recolher autorização relativa a direitos de imagem e captura de som, todas estas questões e a utilização deste material foram devidamente explicadas aos intervenientes e todos concordaram de forma informal que aceitariam fazer parte do projeto.

Após este processo, segui para a pós-produção do material recolhido, fazendo o mínimo de manipulação nas capturas originais. Apenas níveis, contraste e enquadramento foram ligeiramente alterados, pois queria que representassem o momento capturado, da forma mais fiel possível.

Quanto ao áudio capturado, a sua pós produção, foi basicamente o corte dos momentos iniciais e finais da gravação, onde não havia informação/discurso/ruído, assim como a correção de alguns níveis de forma a clarificar os elementos presentes na captura.

De doze famílias fotografadas, escolhi apenas cinco, por motivos relacionados com expressividade das fotografias, com a iluminação, com a peculiaridade das famílias, assim como pela narrativa que conseguia construir nas imagens. Outro motivo patente na seleção das fotos finais foi a representatividade étnica da comunidade e a diversidade da composição da estrutura familiar.



Figura 27: Família Silva - SAGRADA FAMÍLIA (2015), Paulo Pinto



Figura 28: Família Santos - SAGRADA FAMÍLIA (2015), Paulo Pinto

O som, que inicialmente serviria como referência para documentar o processo, passou a fazer parte do projeto final. Quero com isto dizer, que o que fora gravado em

cada uma das sessões, será utilizado como componente integrante de cada uma das fotos, que associado ao retrato cria uma outra dimensão na fotografia, tornando-a imersiva, pois o binómio fotografia/som funciona de tal forma nesta situação, podendo transportar quem está a ouvir e ver, para o momento da captura.

A associação dos ruídos e diálogos aos intervenientes na fotografia, serve como incremento à bidimensionalidade, ganhando assim uma terceira dimensão - o tempo.

Por sua vez, estas imagens tem como pensamento orientador a questão da fotografia familiar e a sua evolução, como meio de registo. Continua a haver a necessidade de representar a família com uma imagem de coesão familiar (Larrañaga, 2013, p. 11), mesmo quando existia uma orquestração dos movimentos e das poses, por minha parte. Assim como na série de fotografias de Tina Barney²³, *Theater of Manners* (1977-97), considero que o instante capturado, em que pretendo representar a “vida real”, é também fruto da composição e de uma representação artificiosa no momento da captura (2013, p. 14).



Figura 29: Fishers - Theater of Manners (1992), Tina Barney

23 Mais informações em: <http://www.tinabarney.com>



Figura 30: Cardgame - Theater of Manners (1986), Tina Barney

No entanto, mesmo tendo sido responsável pelo controlo da pose, questiono-me sobre se o fiz na totalidade. Ficaram duas variáveis por esclarecer. Seria a pose dos indivíduos condicionada pela imitação do que já tinham visto em outras fotos deles mesmos? Estariam eles a representar o seu quotidiano de forma fiel? Seria assim a disposição dos objetos na sala, ou teriam colocado tudo de forma a receberem um “estranho” para os retratar?

Quanto à primeira questão, concordo com Derrida quando este fala da necessidade incontornável da referência ao real, pois imitar é referir, compor e transformar (1971 apud Medeiros, 2000, p. 38). É através desta codificação/imitação que se constroem representações de indivíduos, condicionados por uma sociedade que admira a ordem e que faz uso da fotografia como meio de promoção (Larrañaga, 2013, p. 9).

Quanto à questão do espaço, e destes se representarem por ele e nele, falamos de um espaço “privado”, a casa. Esta proporciona narrativas biográficas e familiares (Larrañaga, 2013, p. 8).

A sua constituição como sede familiar, como espaço íntimo alheio à vida pública, acaba por repercutir em quem nela habita, um carácter configurador, através dos espaços e experiências, nelas vividas (Ceballos, 2007, p. 18), sendo através da intimidade que os espaços domésticos proporcionam, e a interação entre estes e quem neles habita, que podemos entender a casa, como epicentro da configuração identitária (2007, p. 19),

documentando assim, através da fotografia, a construção de uma realidade (Lagnado & Pedrosa, 2006, p. 80).

3.3. ARQUIVO

Este projeto vem consolidar a premissa de estabelecer uma relação entre o trinómio: comunidade – família – indivíduo.

Considerarei que não faria sentido, se não me focasse na individualidade, pois apesar do referido no projeto anterior, partilho da opinião de Deleuze, quando este diz que a instituição familiar é um “interior” em crise, que a curto médio prazo deixará de fazer sentido para o indivíduo, e que é na individualidade que o mesmo se deve auto construir (Deleuze, 1991 apud Larrañaga, 2014, p. 262).

Um dia, em conversa com o Diogo, que já me tinha assistido no projeto *Sagrada Família*, comentamos que certos espaços do bairro, que grande parte das vezes estão preenchidos, em determinados momentos estão completamente vazios. Discutimos sobre isso e chegamos a um consenso, em que quase todas as pessoas do bairro associam um propósito comum a esses espaços.

Surgiu daí a ideia, de registarmos esses sítios, e que o Diogo iria comentar o que ele entendia como uso dos mesmos, em termos de atividade comunitária, e também qual a sua experiência sobre os mesmos.

No dia seguinte, saímos para a rua, e fui com o Diogo, deixando ao seu critério praticamente toda a execução do projeto. Ele definia o enquadramento, o plano e o local. Inicialmente gravava um breve comentário, sobre cada um dos locais em que nos encontrávamos. Após esse comentário descritivo, ficávamos em silêncio cerca de três minutos, a capturar vídeo e som ambiente, para termos som que acompanhasse o enquadramento daqueles vídeos no espaço físico – bairro.

Considero importante referir, que aqueles três minutos que ficávamos a ouvir o que nos rodeava, eram momentos em que percebia alguma inquietude no Diogo, pois nos quase três anos de convívio diário com ele, acho que foi a primeira vez que o vi tão focado numa tarefa, o que me fez pensar sobre como é que um jovem com tantas dificuldades de aprendizagem, consegue-se focar numa atividade, só porque se está a divertir com isso.

Lembrei-me de uma passagem de um livro que tinha lido, que falava sobre a influência da educação artística no desenvolvimento da criança.

A arte plástica infantil é essencialmente uma linguagem que praticada nas devidas condições, ajudará a criança no seu natural desenvolvimento, a encontrar o equilíbrio, por meio de uma série de experiências sensoriais e intelectuais.(...) Em

consequência podemos distinguir dois valores: em primeiro lugar, o ato criador com o seu valor educativo; secundariamente, a obra criada com o seu valor estético.(...) A educação pela arte parte assim da espontaneidade e permite à criança encontrar a sua linguagem plástica. (...) A criança não transmite recordações visuais, antes traduz plasticamente as sensações e pensamentos (C. Cardoso & Valsassina, 1988, p. 69).

Após a captura do material de vídeo e áudio, a pós produção foi feita exclusivamente por mim. Inicialmente tinha definido com o Diogo que construiríamos o vídeo em conjunto, só que o facto de este estar ainda em período letivo escolar, entre outros motivos pessoais do Diogo, fizeram com que este diminui-se a sua regularidade no projeto e por conseguinte tive dar uma solução ao problema. Apesar de tudo, o Diogo já tinha dado o seu contributo.

O que resultou deste projeto foi um vídeo que explora visualmente as particularidades de locais específicos, assim como a memória de um jovem membro da comunidade em que trabalhei.



Figura 31: processo captura – ARQUIVO (2015), Paulo Pinto



Figura 32: processo captura – ARQUIVO (2015), Paulo Pinto



Fotograma 12: ARQUIVO (2015), Paulo Pinto



Fotograma 13: ARQUIVO (2015), Paulo Pinto



Fotograma 14: ARQUIVO (2015), Paulo Pinto

A forma como este jovem vê estes espaços, despreziosa e quase repetitiva na forma como os descreve nos seus breves depoimentos, faz com que me questione sobre a relação do indivíduo com o espaço, da mesma forma que no projeto anterior, o fiz relativamente à família.

A relação que as pessoas têm com os espaços, é algo que condiciona o seu desenvolvimento como seres sociais. São códigos que se criam para uma convivência conjunta, e que se aplicam nesta comunidade, para que o indivíduo comum, como o Diogo, condicione a função/utilidade de cada espaço.

Uma comunidade que para mim, por vezes é caótica na forma como se estrutura e se desenvolve, para o Diogo, tudo nela tem uma função definida. Provavelmente será porque crescemos em realidades sociais diferentes, e eu tenha a necessidade de controlo e estruturação de uma realidade (Larrañaga, 2014, p. 259) que não é “a minha”. No entanto, foi através da visão e projeção do Diogo, que este projeto ganhou outro cunho, diferente do meu, orientado à visão que o Diogo tem do seu mundo.

CONCLUSÃO (terminus)

Ao concluir este documento irei tecer algumas considerações sobre todo o processo de construção dos projetos, do processo de escrita em si e do crescimento pessoal e intelectual a que este me conduziu.

Propus-me a perceber qual a função da arte, não só de registo, não só de estudo, mas também como um veículo para trabalhar questões sociais e de comunidade.

Descobri as diferenças, no que diz respeito aos artistas que trabalham sobre a comunidade/sociedade e os que trabalham em prol dela, que forçam o pensar sobre questões sociais que devem estar presentes na mesa de quem governa um país, mas que por muitas vezes, acaba por passa-las para segundo plano.

Ao elaborar esta dissertação, obriguei-me à pesquisa da ligação entre a comunidade e o indivíduo, e de como poderia trabalhar essa questão, pois como Hauser refere é o conjunto de indivíduos que forma uma sociedade, é esta multiplicidade de personalidades, cada uma com o seu papel, definido ou indefinido, que acaba por estruturar os alicerces da comunidade local.

Foi também através da percepção da importância da prática conjunta entre artistas e a comunidade, da importância da partilha na conceção das coisas, que percebi o elo que se cria, e a dimensão humana que por consequência adquirem os objetos artísticos criados por estas duas fações.

Por vezes, basta uma reflexão sem intervenção direta, como a de Enrique Marty e Maria Lusitano, para pensarmos sobre a condição humana. Outras vezes, é fulcral a intervenção direta como a de Ai Weiwei e Jonh Ahearn.

Concluí também, e volto a referir que esta é uma questão que me atormenta, que a arte não possui uma definição única, que não a consigo definir mas sim comparar com o que já foi feito. Percebo a multiplicidade de definições existentes, no entanto, não me permito considerar válido, que um sistema social valide por mim o que considero como algo que me é transcendente – a arte. Todas as definições são válidas, mas todas com os seus pontos por fundamentar.

Percebi com Oiticica e com Beuys, que importa sim, é o que fazemos com a arte, e partilho do ponto de vista que ela deve ter um propósito, apesar de perceber e respeitar quem afirma o contrário. Se a mesma passa por ser reflexo de um estado de espírito, de um arquivo de memórias transformadas pela psique, considero fundamental que a mesma seja em prol da construção de uma massa pensadora, de um coletivo que

trabalhe sobre o isolamento, a exclusão, a discriminação, assim como outros problemas da sociedade contemporânea.

Com os três projetos desenvolvidos com a comunidade da *Quinta Grande*, cresci e aprendi mais sobre as famílias que a constituem, e por conseguinte sobre os indivíduos. Indivíduos que considero atualmente, como uma extensão da minha família biológica, pois com toda esta experiência, deu-se lugar à partilha de experiência, de crenças, de dificuldades e talvez de soluções para as mesmas.

Não pretendia analisar de forma científica o meu envolvimento com os jovens, nem o destes com os projetos. Permiti que a sua participação fosse uma casualidade, pois procurava uma representação das suas realidades.

Termino esta reflexão, com o pensamento de que devia ter feito mais trabalho, devia ter-me envolvido mais, devia ter pensado mais sobre o que fiz, pois sinto-o inconcluso. Aproveito para partilhar um pensamento, de um coletivo de artistas portuguesas, que achei interessante, numa iniciativa de intervenção social artística, com lugar no Bairro 6 de Maio - Amadora, a cargo do projeto *Exclusão de Valor Acrescentado* (2010).

(...) uma questão não nos largava: o que estamos aqui a fazer? Estas pessoas não nos chamaram, não nos pediram nada. Vivem num bairro com condições profundamente precárias, com necessidades enormes a nível social e habitacional. E, apesar disto, abriam-nos sempre as portas e contavam as suas histórias, mostravam-nos as suas fotografias, ofereciam-nos pastéis de peixe. (Gouveia, Cruz, & Calado, 2010)

Anexos

Anexo 1 – esboço instalação “Indivíduo, Bairro, Família”

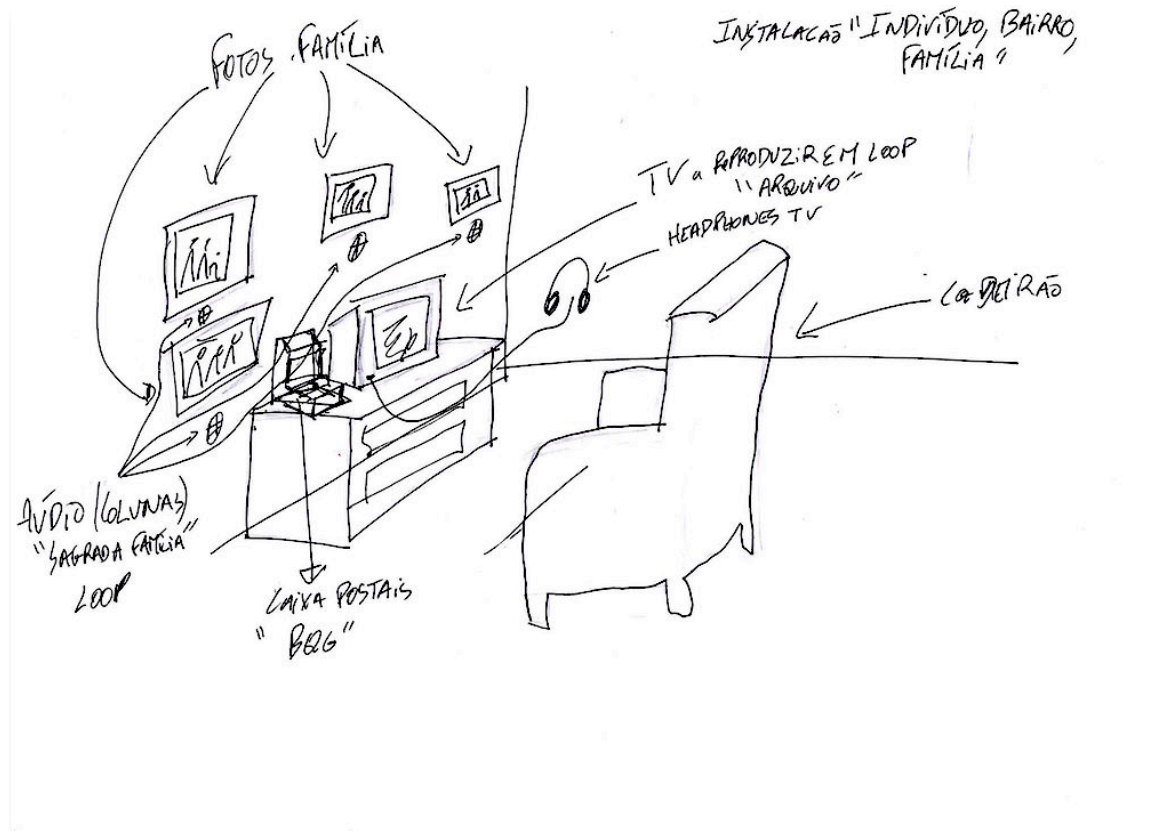


Figura 33: esboço instalação “Indivíduo, Bairro, Família” (2015), Paulo Pinto

Anexo 2 – material sobre o projeto “Viagem de Volta”

Sinopse:

Viagem de Volta pretende narrar o regresso dos portugueses emigrados nas ex-colónias portuguesas do continente africano, que após a independência destas se viram “expatriados” para a sua pátria-mãe. Retornados, como ficaram conhecidos, foram o fruto de um Portugal mergulhado no caos revolucionário da pós-ditadura salazarista. Secundariamente pretende abordar a questão contemporânea da viagem do que é ser-se cidadão global. A partida para o desconhecido e o seu regresso, presente no místico do Sebastianismo português.

Descrição do trabalho:

Na génese deste trabalho debatia a questão da migração dos retornados portugueses que residiam no continente africano. Decidi criar um ambiente imersivo a esse contexto, deixando a ambiguidade do espaço físico e temporal, serem variáveis controladas pelo utilizador que experimentasse a obra. Como recursos usei uma mala que por sua vez é de uma criança “retornada” da Guiné nessa mesma época. A ideia da neblina, era como que de uma forma complexa transmitir o que há de vir, o desconhecido. Dessa forma abordo a questão do mito sebastianista de tal forma tão presente ao longo dos dias de hoje, no que toca a questões de índole social.



Figura 34: Viagem de Volta (2012), Paulo Pinto



Figura 35: Viagem de Volta (2012), Paulo Pinto

Anexo 3 – material sobre o projeto “Plano Invisível”

Descrição do ambiente visual

Um cartaz à entrada da sala com a seguinte mensagem:

Atenção: Apreensão* (re)quer participação

É proposta uma ação ao espectador para a experienciar a obra. Uma sala escura, uma mesa e duas cadeiras, cada uma delas com uma luz picada apontada para o teto, situada no assento. O espectador curioso confronta-se com este cenário e é coagido a sentar-se; ação que oculta a luz da cadeira onde se sentou. O silêncio impera, na expectativa que algo aconteça e entretanto uma pessoa diferente senta-se na outra cadeira. A sala fica mais escura. Como nada acontece, os espectadores naturalmente pousam os braços em cima da mesa onde são detetadas as suas mãos, sendo acompanhados os seus movimentos, e estando estes delimitados entre dois planos invisíveis, paralelos ao plano da mesa e que distam aproximadamente 50cm entre eles. Quando se tocam a luz apaga-se, este processo totalmente aleatório é controlado e medido pelo TuioKinect.

Enquadramento conceptual

Partimos de uma premissa matemática sobre a abordagem do Nada. Esta disciplina defende que o conceito de Nada é equivalente ao de um “conjunto vazio”, que é o conjunto que não possui elementos. Sendo este o ponto de partida para o nosso trabalho, procuramos implementar um espaço vazio delimitado, neste caso suspenso, para poder ser preenchido pela sensibilidade e perceção que os intervenientes da obra têm perante ela. Uma realidade escondida, “cheia” de nada, uma aura que se sobrepõe a uma área segura, a mesa. Em total *blackout* e com uma área de segurança entre os intervenientes, estes são confrontados com a imensidão de um oceano escuro, numa relação direta com a sua consciência. É nesse território de um conjunto de significados, de acesso ao universo íntimo e pessoal de cada indivíduo, e de estar na presença de uma pessoa desconhecida, que incentivamos os espectadores a um “jogo” onde o toque pode ser o veículo de comunicação não-verbal. Assim sendo temos o “olho”, voyeur tecnológico, de uma máquina que observa e ilumina a intimidade. Também podemos afirmar que esta obra trabalha o conceito de “erotismo de baixa fidelidade” questionando a existência da experiência e da sua inscrição desta, pelo nosso corpo. Num tempo onde a experiência foi praticamente abolida e transposta para o consumo rápido de práticas imersivas, retomamos o toque como o começo de algo.

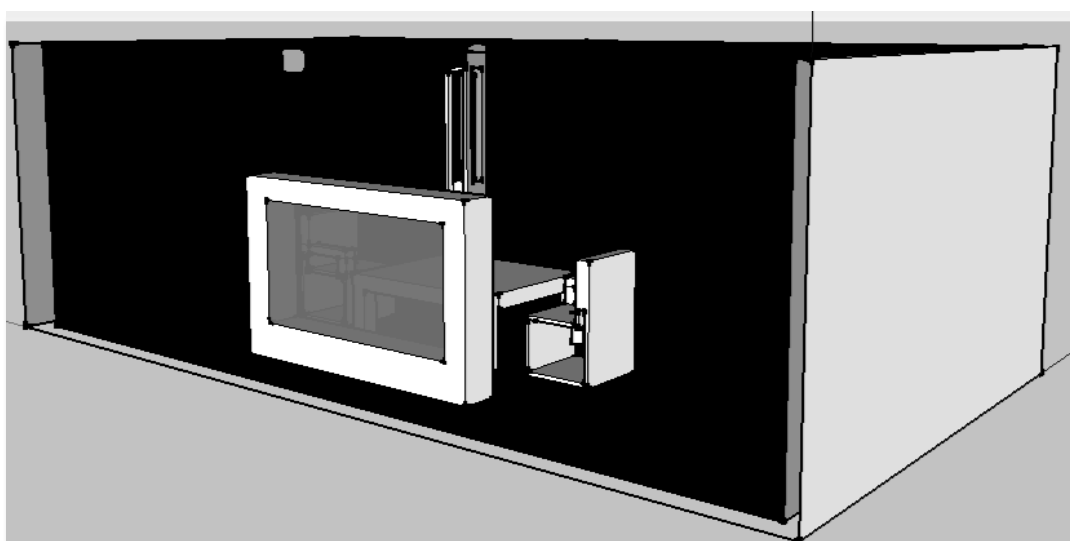


Figura 36: Plano Invisível (2012), Garcês | Malvar | Pinho | Pinto

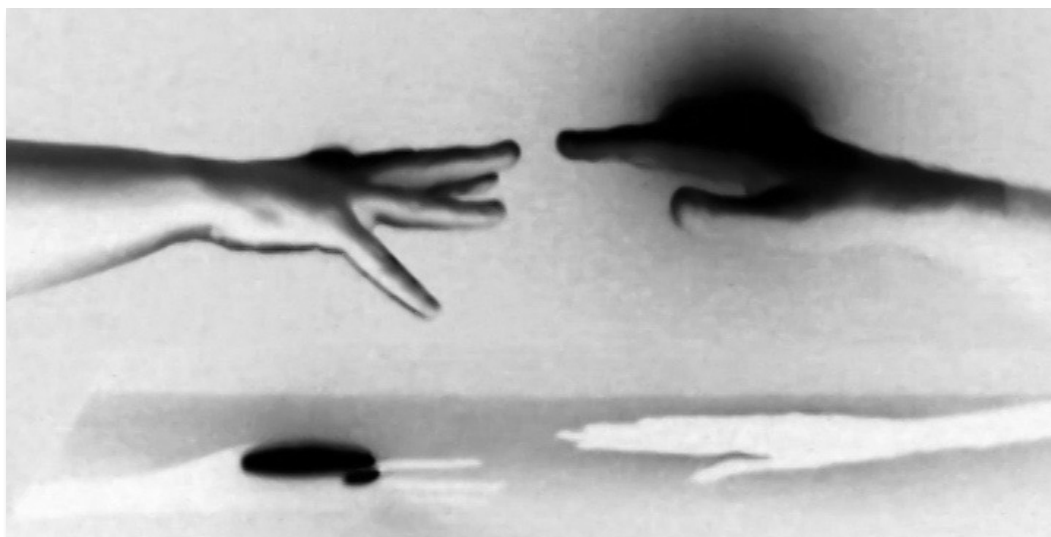


Figura 37: Plano Invisível (2012), Garcês | Malvar | Pinho | Pinto

Anexo 4 – material sobre o projeto “*Prossigo*”

Sinopse:

O desafio que o festival propunha era grande, pensar o som como uma mescla envolvente com a arquitetura rural. Várias questões e ideias se levantaram em território urbano, neste caso a cidade de Aveiro, pensar uma peça para um lugar, estando num outro lugar, fazendo um exercício de implementar um projeto para um sítio onde a nossa imaginação desenhava uma realidade desconhecida e distante do nosso quotidiano, em conclusão um resultado tendencioso a desastre. Chegados ao local, Fraguinha, todas as ideias e preconceitos de que eram feitos uma arquitetura em contexto rural, caíram por terra. A realidade apresentava-se com uma outra vivência. Era a partir da experiência no terreno, da interação em tempo real com as variáveis de tempo e espaço às quais o grupo de trabalho se viu imergido, e não com ideias feitas numa cidade "cosmopolita", que iríamos desenvolver o projeto. Foi dessa imersão na paisagem e na vivência de uma região que surgiu uma ligação forte com o elemento água. Com a chegada a cada aldeia começamos a notar que o "centro" destes lugares/aldeia tinham em comum um tanque construído em pedra onde albergava uma grande quantidade desse elemento. Não era um pelourinho, uma igreja ou um café mas sim um tanque de onde derivava uma série de ligações com propósitos diversos. Por outro lado, todas as áreas destinadas à prática da agricultura eram delimitadas por cursos de água construídos pela população utilizando vários recursos, desde práticas mais atuais como a utilização do cimento, até à utilização de pedras para a sua condução/orientação. Foi fruto desta observação que o projeto *Prossigo* começou a ser delineado. Tendo como ponto de partida um curso de água começamos a desviar e a (re)conduzi-lo de modo a percorrer os campos secos adjacentes. Utilizando pedras de laje, "desenhámos" novos percursos envoltos numa liberdade condicionada por pedras com formas pontiagudas. No final da viagem o curso de água era encaminhado e devolvido ao seu curso "natural". Uma viagem libertina de um curso de água, construída e encaminhada por paredes pretas. Todo este processo foi gravado em vídeo e áudio, resultando numa instalação sonora/vídeo quadrifónica que ganharia outras dimensões de significância e até mesmo sensoriais, conforme o local/espço em que a adaptássemos. O utilizador/espetador ao se colocar no ambiente artificial criado, sentia-se como envolvido com um processo artesanal de interferência com um meio natural, por si só já reconstruído com o passar dos tempos. A ligação da água com a labuta nas terras, a sua interferência e ligação direta com o desenvolvimento de uma sociedade, torna esta peça e toda a sua envolvência, fundamentais para a

Referências

Bibliografia

- Alzugaray van Steen, P. (2008). *O artista como documentarista: estratégias de abordagem da alteridade*. Universidade de São Paulo.
- Andrés, R. B. (2011). Estéticas de la inversión: François Rabelais y Enrique Marty, dos maneras de convivir con la intolerancia. *Foro de Educación*, (13), 205–216.
- Augé, M. (2010). *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas - SP: Papirus.
- Barragán, P. (2015). Enrique Marty - Catálogo da exposição de Enrique Marty - Domus Artium 2002. Salamanca.
- Bell, C. (1913). *Art*. New York: Frederick A. Stokes Company.
- Bourriaud, N. (2002). *POSTPRODUCTION - CULTURE AS SCREENPLAY: HOW ART REPROGRAMS THE WORLD*. New York: Lukas & Sternberg.
- Cachado, R. Á. (2013). O Programa Especial de Realojamento. Ambiente histórico, político e social. *Revista Do Instituto de Ciências Sociais Da Universidade de Lisboa*, 48(206), 134–152.
- Carapinha, A. M. L. (2010). *Influência do processo de realojamento na percepção de sentido de comunidade e apoio social percebido*. Universidade de Lisboa.
- Cardoso, C., & Valsassina, M. M. (1988). *ARTE INFANTIL - Linguagem Plástica*. (T.-A. G. Lda., Ed.) (2ª ed.). Lisboa: Editorial Presença.
- Carroll, N. (2003). *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carvalho, F. A. (2006). O lugar dos negros na imagem de Lisboa. *Sociologia, Problemas E Práticas*, 52, 87–108.
- Ceballos, A. (2007). *La casa como espacio cartográfico de intimidad*. Universidad Politecnica de Valencia.
- Eco, U. (1991). *Obra Aberta* (8ª ed.). São Paulo: Editora Perspectiva S.A.
- Etzioni, A. (1996). The responsive community: a communitarian perspective. *American Sociological Review*, 1–12.
- Farmhouse, R. (2012). *Fazer Escola com o Escolhas*. (P. Calado, Ed.). Lisboa: Gráfica Clio.
- Fernández, J. de D. M. (2014). *Representación de lo inenarrable*. Facultat de Belles Arts de Sant Carles.

- Foster, H. (1995). The Artist as Ethnographer? In *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology* (pp. 302–309).
- Foucault, M. (1969). O Que é um Autor ? *Bulletin de La Société Française de Philosophie*, 3(3), 73–104.
- Gombrich, E. H. (2005). *A História da Arte*. (Público - Comunicação Social SA, Ed.) (16th ed.). Lisboa: Phaidon Press Limited.
- Gouveia, P., Cruz, L., & Calado, P. (2010). *Exclusão de Valor Acrescentado*. Lisboa: Clube Português Arte e Ideias.
- Groys, B. (2008). *Art Power*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Guarda, D. (2008). *Video Arte e Filme de Arte & Ensaio em Portugal - Um Projeto*. Lisboa: Gráfica Maiadouro.
- Gusfield, J. R. (1975). *Community: A critical response* (1st ed.). New York: Harper & Row.
- Hauser, A. (1984). *A Arte e a Sociedade*. (M. M. Morgado, Ed.). Porto: Editorial Presença.
- Lagnado, L., & Pedrosa, A. (2006). *27a. Bienal de São Paulo: Como viver Junto*. (L. Lagnado & A. Pedrosa, Eds.). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- Lambert, J. (2013). *Digital Storytelling: capturing lives, creating community* (4th ed.). New York: Routledge.
- Larrañaga, O. G. (2013). Las narrativas familiares del arte contemporáneo. *Criatividade Y Arte*, (20), 1–30.
- Larrañaga, O. G. (2014). El arte y la construcción del sujeto : una reflexión con Nan Goldin acerca de las narrativas familiares. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 26(2), 255–269. doi:http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n2.41457
- Lehrer, K. (2012). *Art, Self & Knowledge*. Oxford: Oxford University Press.
- Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo* (599th ed.). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Meyers-Levy, J., & Peracchio, L. a. (1995). Understanding the Effects of Color: How the Correspondence between Available and Required Resources Affects Attitudes. *Journal of Consumer Research*, 22, 121–138. doi:10.1086/209440
- Portugal, A. C. M. da C. M. (2009). Conceito Ampliado de Arte e Filosofia: Um diálogo entre Joseph Beuys e Edmund Husserl. *Aquinate*, (8), 163–170.
- Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível* (2nd ed.). São Paulo: Editora 34 Lda.
- Roberts, T. L. (2009). *Colaboration in Contemporary Artmaking: Practice and Pedagogy*. The Ohio State University.

- Tanner, J. (2004). *The Sociology of Art: A Reader*. London: Routledge - Taylor & Francis Group.
- Warburton, N. (2007). *O que É a Arte?* (1ª ed.). Lisboa: Editorial Bizâncio.

Webgrafia

- Barthes, R. (2004). A MORTE DO AUTOR. In *O Rumor da Língua* (pp. 1–6). São Paulo: Martins Fontes. Acedido em http://www.ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf
- Carvalho, A. de C. (2011). *Estatísticas Demográficas 2011*. Lisboa. Acedido em https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCQQFjABahUKEwir6qrX5ZXIAhVH2BoKHVi5A-Q&url=https://www.ine.pt/ngt_server/attachfileu.jsp?look_parentBoui=156022957&att_display=n&att_download=y&usg=AFQjCNHapxDM2Rt7
- Cavalcanti, J. D. (2012). Parangolé: anti-obra de Hélio Oiticica. Retrieved October 3, 2015, from http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole:_anti-obra_de_Helio_Oiticica
- Da Costa, E. R. (2012). O conceito de aura em Walter Benjamin. *Cadernos Walter Benjamin*, (1), 1–12. Acedido em <http://gewebe.com.br/pdf/conceito.pdf>
- Fairman, T. (2011). Walk the line in Palestine. Retrieved October 3, 2015, from <http://artthreat.net/2011/05/palestine-mark-thomas-francis-aly/>
- Hopkins, D. (2000). *Oxford History of Art: After Modern Art 1945-2000* (1st ed.). New York: Oxford University Press. Acedido em <http://www.amazon.com/After-Modern-1945-2000-Oxford-History/dp/019284234X>
- Miya, M. (1923). What is Art? *The North American Review*, 217(811), 829–833. Acedido em <http://www.jstor.org/stable/25113044>
- Penna, M., Carvalho, L. M., Melo, R. A. de, & Melo, M. das G. V. de. (2005). *Contexturas: o ensino das artes em diferentes espaços*. (V. M. Marinho & L. R. S. Queiroz, Eds.). João Pessoa: Editora Universitária/UFPB. Acedido em <http://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:Contexturas+o+ensino+das+artes+em+diferentes+espaços#0>
- Prettejohn, E. (2005). *Beauty and Art 1750-2000. Oxford History of Art*. Oxford: Oxford University Press. Acedido em

http://books.google.com/books?hl=en&lr=&id=zL_CW8CgoNwC&oi=fnd&pg=PA5&dq=Beauty+and+Art+1750-2000&ots=4VyCEo3QEq&sig=w9NJE3pf1ZFQyuitu6BRyvUbxql

Videografia

- Weiwei, A. (2009a). *4851*. China. Acedido em <https://youtu.be/qssniSdhQO8>
- Weiwei, A. (2009b). *Hua Lian Ba Er (Dirty Faces)*. China. Acedido em <https://youtu.be/LhAKAi7Qm1Y>
- Rouch, J. (1958). *Moi, un noir*. France: Les Films de la Pléiade. Acedido em <http://www.imdb.com/title/tt0051942/>
- Rouch, J. (1961). *Chronique d'un été*. France: Argos Films.
- Cardoso, I. (1979). *HO*. Acedido em <https://www.youtube.com/watch?v=yGYHJaGXHOU>
- Klayman, A. (2012). *Ai Weiwei: Never Sorry*. USA. Acedido em <http://www.imdb.com/title/tt1845773/>
- Lusitano, M. (2002). *Nostalgia*. Portugal. Acedido em http://marialusitano.ztudium.com/maria_lusitano/nostalgia.html

Índice de Figuras

Figura 1: localização do PER7 – enquadramento da cidade de Lisboa (2015), Google Maps.....	3
Figura 2: The Painter of Space Hurls Himself into the Void (1960), Yves Klein	13
Figura 3: IKB 79 (1959), Yves Klein.....	14
Figura 4: Modelos de gente facilmente ofendible en orden decreciente (2014), Enrique Marty.....	18
Figura 5: Chicas y Huesos (2012-2013), Enrique Marty	18
Figura 6: Ghostdicks serie - Noticias (2006-2007), Enrique Marty	19
Figura 7: Ghostdicks serie – Los Mejicanos (2007), Enrique Marty.....	19
Figura 8: La familia (2000), Enrique Marty	20
Figura 9: Escenarios domésticos (2000), Enrique Marty	20
Figura 10: Action Piece 26 (1972), Joseph Beuys	32
Figura 11: Parangolé P1 Capa 1 (1964), Hélio Oiticica	34
Figura 12: Remembering (2009), Ai Weiwei	38
Figura 13: South Bronx Hall of Fame - New York (1985), Jonh Ahearn e Rigoberto Torres	41
Figura 14: Francis Painting her Portrait - New York (2010), Jonh Ahearn e Rigoberto Torres.....	42
Figura 15: Randy Painting is Portrait - New York (2010), Jonh Ahearn e Rigoberto Torres.....	43
Figura 16: foto não escolhida – BQG (2014), jovem do Projeto Claquete E5G.....	46
Figura 17: foto não escolhida – BQG (2014), jovem do Projeto Claquete E5G.....	46
Figura 18: Sem Título#2109 – BQG (2015), Paulo Pinto.....	48
Figura 19: Sem Título#0388 – BQG (2015), Paulo Pinto.....	48
Figura 20: Sem Título#0616 – BQG (2015), Paulo Pinto.....	49
Figura 21: Sem Título#0617 – BQG (2015), Paulo Pinto.....	49
Figura 22: Famille Frescobaldi (1984), Patrick Faigenbaum	52
Figura 23: Famille del Drago (1987), Patrick Feigenbaum	52
Figura 24: Filipa (2015), Paulo Pinto.....	54
Figura 25: Diogo e a sua família (2015), Paulo Pinto	54
Figura 26: Igor e o pai (2015), Paulo Pinto	55
Figura 27: Família Silva - SAGRADA FAMÍLIA (2015), Paulo Pinto.....	56
Figura 28: Família Santos - SAGRADA FAMÍLIA (2015), Paulo Pinto	56
Figura 29: Fishers - Theater of Manners (1992), Tina Barney.....	57
Figura 30: Cardgame - Theather of Manners (1986), Tina Barney.....	58
Figura 31: processo captura – ARQUIVO (2015), Paulo Pinto	61
Figura 32: processo captura – ARQUIVO (2015), Paulo Pinto	62
Figura 33: esboço instalação “Indivíduo, Bairro, Família” (2015), Paulo Pinto	67
Figura 34: Viagem de Volta (2012), Paulo Pinto.....	68
Figura 35: Viagem de Volta (2012), Paulo Pinto.....	68
Figura 36: Plano Invisível (2012), Garcês Malvar Pinho Pinto.....	70
Figura 37: Plano Invisível (2012), Garcês Malvar Pinho Pinto.....	70

Figura 38: Prossigo (2012), Guimarães Malvar Medeiros Pinto	72
Figura 39: Prossigo (2012), Guimarães Malvar Medeiros Pinto	72
Figura 40: Prossigo (2012), Guimarães Malvar Medeiros Pinto	72

Índice de Fotogramas

Fotograma 1: Nostalgia (2002), Maria Lusitano	23
Fotograma 2: Nostalgia (2002), Maria Lusitano	24
Fotograma 3: Green Line (2004), Francis Alÿs	31
Fotograma 4: Green Line (2004), Francis Alÿs	31
Fotograma 5: HO (1979), Ivan Cardoso.....	34
Fotograma 6: HO (1979), Ivan Cardoso.....	34
Fotograma 7: Never Sorry (2012), Ai Weiwei	36
Fotograma 8: Never Sorry (2012), Ai Weiwei	37
Fotograma 9: 4851 (2009), Ai Weiwei.....	39
Fotograma 10: Dirty Faces (2009), Ai Weiwei	39
Fotograma 11: Dirty Faces (2009), Ai Weiwei	40
Fotograma 12: ARQUIVO (2015), Paulo Pinto	62
Fotograma 13: ARQUIVO (2015), Paulo Pinto	63
Fotograma 14: ARQUIVO (2015), Paulo Pinto	63